CON PIAZZOLLA

alberto speratti

galerna

LIBRERIA ROSS
CORDOBA 1338
T. 65378 - ROSARIO

Con Piazzolla

colección testimonios

Alberto Speratti

Con Piazzolla

Editorial Galerna

TAPA: ISABEL CARBALLO

IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723. © 1969, EDITORIAL GALERNA, SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA, calle Boulogne Sur Mer 580, Bs. Aires

a Alicia

"Uno no se ofrece vivo sino que ofrece lo que logra resumir de su vida, quiero decir, su obra." —

A. P.

I

Los mitos responden a los requerimientos de los grupos que integran una sociedad. El porteño actual parece haber encontrado —en el plano del tango— un camino adecuado para soslayar su realidad redescubriendo su pasado musical, deteniéndose en un tiempo que los optimistas llaman la "época de oro", es decir, los años 40. Ese conjunto de adultos en pleno enfrentamiento con la realidad, son los inquietos adolescentes que diez años atrás vieron colmadas sus expectativas con Astor Piazzolla, un renovador peligroso, un revolucionario a pesar suyo.

Para hablar de Piazzolla hay que usar malas palabras. Las barreras del me gusta-no me gusta no alcanzan para evaluarlo, no sólo por el valor de su aporte sino también porque inquietó un jugoso mercado musical ocupado en pervivir formas musicales anacrónicas. Quizá, porque él evita todo tipo de definición crítica para consigo mismo, juzgarlo implica embanderarse o defenestrarlo aún hoy, cuando Piazolla es casi una pauta de consumo aceptable, cuando su nombre no se identifica con inquietantes rebeldías, cuando su ansiedad personal por aclarar su ubicación política resulta innecesaria.

Pero Piazzolla pertenece a Buenos Aires. Es uno de sus mitos, es también

Buenos Aires, una ciudad satisfecha de sí misma que juega mansamente a criticarse. Hace unos meses, en un programa de televisión, uno de los más famosos disc-jockeys del país se hizo voz de una de las más generalizadas opiniones acerca de él: "El tango está en franca decadencia. Si siguen apareciendo cultores de nuestra música al estilo de Piazzolla u Osvaldo Piro, la desgracia será cada vez peor porque dichos señores nada tienen de tangueros. Toda la juventud argentina espera ansiosa nuevos éxitos de Palito Ortega, Sandro y otros, pero del tango ya no puede esperar nada". Violenta o grotescamente atacado, sus apariciones no siempre resultan exitosas, su reciente experiencia teatral rozó el fracaso, hay problemas constantes para contratarlo, es un mito indeseable. Sin embargo, las orquestas de tangos tradicionales ya han incorporado composiciones suyas, el cine argentino y la televisión apelan a su música para referirse a Buenos Aires. El acusado de no hacer tango, parece representar mejor que nadie a la ciudad del tango.

Astor Piazzolla es centro de una polémica violenta que hace volver los ojos hacia su figura. El valor de su música, entretanto, obliga a referir al creador, acusado, entre otras cosas, de intelectualizar al tango, de repetirse, de volverse atrás cuando podía elegir, de ser agresivo y trepador, de usar a la gente y aun hablar mal de ella, de contribuir a su propia mitificación. Y también de ser "vanguardista", "modernista", "revolu-

cionario". Quizá porque su música alude a un cambio temido, la tipificación llega a tal extremo que es común oponer a su figura la de Aníbal Troilo, un ejemplo de evolución moderada, sin extremismos, no peligrosa. Por cierto, ambos proceden del mismo tronco, sus estilos no están separados por el abismo ni sus actitudes son tan contrarias. Son distintas pero no enfrentadas. Ninguno de los dos querría que lo fueran.

Piazzolla fue músico y arreglador de Troilo, compusieron juntos, cada uno interpreta la música del otro. Ambos se rozan pero no acentúan las fricciones que podrían alterar la vieja relación mantenida desde 1940, un lazo no muy apacible pero bastante cordial. Las diferencias que los separan, de algún modo están contenidas en las palabras que Piazzolla vierte en estas páginas. Pero en ellas, sobre todo, se intenta explicar el porqué de una polémica, los vaivenes de una moda, los lineamientos de una conducta. Se intenta aproximar la vibración de un creador y, en lo posible, puntualizar los tramos de una aventura que, para su autor, tiene sabor a patriada.

Aquí se parte del juicio de que, como músico, Astor Piazzolla es uno de los creadores que existen en la Argentina. Que esa capacidad haya sido puesta al servicio de una idea audaz, de una misión a contramano con las pautas que la sociedad imponía, desataron un torrente de dificultades para su autor y revelaron las limitaciones del tango como expresión,

sus posibilidades, su futuro posible, su pasado amenazador.

La validez del testimonio se delimita, además, en las opiniones, en el énfasis que unos y otros ponen para rechazarlo o admirarlo, sin ignorarlo jamás. Así, en 1954, en una realidad convulsionada donde Piazzolla aparecía como una verdadera, profunda innovación, el escritor Lázaro Liacho dice: "El tango no podrá transformarse ni perder su esencia original mientras lo reclame como suyo la gente de las orillas y los barrios". Y luego: "la juventud porteña de la ciudad y el suburbio sigue apegada al tango tradicional".

Doce años después, cuando Piazzolla se ha convertido en un mito, un periodista, José María Jaunarena, resume: "Hoy el tango ignora que mirar hacia atrás puede servir para la historia pero no para la música popular". Y no está solo. Juan Carlos La Madrid coincide con este criterio e impugna a los que añoran al viejo estilo: "Lo que debiera ser estimable materia documental de estudio y museo es propugnado como escuela vigente y expresión viva de una forma que, por su vitalidad, no admite estatismos y mucho menos el retroceso hacia el pasado". Otro escritor, Osvaldo Rossler, acota: "El tango no puede reconocer otro destino que el que le fija la ciudad que le dio origen o al menos su desarrollo más visible. Y Buenos Aires se transforma, modifica sus órdenes sociales, sobre sus calles alienta nuevas criaturas, nuevos acontecimientos". Noemí Ulla redondea: "La

figura de Astor Piazzolla hoy es equivalente, por su importancia dentro de la evolución musical, a la de Aníbal Troilo en 1940". Sobre estos contrastes sobrevuela Astor Piazzolla, cabeza visible de un movimiento inexistente, adelantado sin más seguidores que los intentos de Eduardo Rovira, Julián Plaza, Juan Cedrón, Rodolfo Mederos, Osvaldo Tarantino, Emilio Balcarce.

Desde Europa, en 1962, Enrique Cadícamo (autor de "Garúa", "Nostalgias", "Niebla del Riachuelo"), dice que los europeos "jamás podrán aceptar las cosas que se intentan ahora en nuestro medio bajo el rótulo de 'modernismo' ". Desde Holanda ratifica: "Sólo quieren al tango auténtico, genuino, simple, que llega directamente al corazón; intentar desvirtuarlo, como se ufana ahora la gente de Buenos Aires, es matar toda posibilidad de mayor triunfo de nuestra música en la alegre Europa". Y en París: "Eso sí, a los franceses les gusta el tango típicamente canyengue, sin arreglos ni fiorituras que lo desvirtúen". Rubén Pesce, director de teatro, aporta su opinión: "El tango verdadero es el de Villoldo, el auténtico, el que la gente quiere, lejos de la vanguardia y sus elementos extranjerizantes".

En septiembre de 1963, el escritor Ernesto Sábato declara: "Tengo gran admiración por Piazzolla y todos los músicos que están haciendo algo nuevo por el tango. Pero creo que, a veces, en virtud de la lucha y la polémica, se les va la mano y en algunos casos llegan a perder

esos rasgos esenciales que tipifican al tango. Por ejemplo, el tango es sentimental esencialmente, y ese rasgo no puede perderse". Y concreta: "Piazzolla siente al tango como muy pocos. Lo ha mamado, se ha criado en él, sus arreglos hicieron la fama de muchas orquestas. Como pocos, él sabe qué es el tango y toca su instrumento esencial. Sabe sacar de él, cuando quiere, expresiones tan magistralmente sentidas como 'Mi tentación' o la 'Introducción al tango del ángel'. Ese es un gran camino".

Francisco García Giménez dice: "La renovación instrumental, en última instancia es renovación musical, pero no tango". Esta acusación —diluir la esencia, deformar la melodía, reprimir el sentimiento— es la que con más frecuencia persigue a Astor Piazzolla, un ciclotímico que, en el fondo, titubea en aceptar su rol: "Yo nunca pude entender lo que ocurría dentro de mí, nunca pude entender por qué cuernos escribo lo que escribo, por qué todo es tan dramático si yo no lo soy. Si alguna vez el tango tuvo carácter testimonial, para mí fue sólo una experiencia individual, y por eso es que yo nunca creo que mi música refleje el sentir del pueblo sino lo que yo interiormente siento. Desde el principio mi música fue siempre muy melancólica, muy dramática, muy triste. No sé por qué cuernos, lo que yo menos tengo es de triste. Pero reconozco que en el fondo, y no sé por qué, tengo un gran dramatismo. Además, a mí me hace inmensamente feliz la música dramática, escuchar a Schumann,

Brahms, Chopin. No sé si será masoquismo, pero mi música siempre ha sido así, alguna habrá sido más agresiva, alguna muy mística, otra muy barroca, pero la mayoría de los temas tienen un fondo dramático, bien dramático, y no sé por que".

Y opone su música como testimonio, un sentimiento resuelto siempre por vías dramáticas, serpenteando, irrumpiendo con vitalidad, graduando su intensidad, liberándose hasta aristas agresivas, lacerantes. En ese momento, si todo tango plantea un conflicto, los de Piazzolla suelen arriesgar una solución.

Astor Piazzolla subraya que él no escribe para grupos de iniciados. En una sociedad que no se esfuerza por acercar el producto cultural a su verdadero destinatario, su afirmación se estrella con la realidad, revela su dificultoso proceso: en los años cincuenta, su obra satisfizo apetencias intelectuales imprescindibles. Progresivamente dejó de ser una fuente dialéctica de la realidad para encerrarse en el limbo de una moda y ser un producto de consumo snob. Si fue una necesidad social, no tardó en convertirse en un símbolo de prestigio de grupos para los cuales sólo hablar de Piazzolla es aventar el temor de una ubicación social insegura. Ahora, él cubre las exigencias de una moda: es un placer para iniciados, para los que pueden sortear una vía de acceso exclusiva, cara, dificultosa.

Pero hay algo que escapa a la significación social e histórica del hombre, y es su obra. Aun cuando se repita, se estan-

que o evolucione, aún cuando sea tan aclamada por la crítica como rechazada por el grueso del público, la aventura que implica adentrarse en ella reserva siempre un premio esquivo: la comunicación, el enriquecimiento. Esta comunicación, si bien no es el objetivo manifiesto de Piazzolla, subyace en su música inevitablemente. Subyace también en los actos de su vida, en sus palabras, en la contradictoria búsqueda de su propia madurez.

II

Ocurrió a fines de agosto de 1968. En la sala Planeta de la calle Suipacha al 900, un domingo a la noche, terminaba un experimento poco frecuente para Buenos Aires: una obra de teatro musicada, una "operita" que desde su estreno —8 de mayo— representó para su creador un riesgo máximo, ineludible, un modo de atestiguar que la madurez había llegado. Los críticos coincidieron en este aspecto, pero la noche final Astor Piazzolla se olvidó de todos ellos y accedió a la emoción elemental de ver a sus amigos llorar, abrazarlo, felicitarlo, despedirlo. Edmundo Rivero decía que la obra debía continuar en otro lado; Teodoro Fuchs lo llamaba "maestro"; Baden Powell, Vinicius de Moraes y Castro Neves se acercaban a saludarlo. También había quienes se preguntaban alarmados acerca del futuro de su autor. Afuera hacía frío, era un domingo de agosto más o menos habitual en Buenos Aires, con noticias de Ovnis, problemas políticos, carencia de fútbol y rabia por el lunes. Afuera, no muchos sabían que la máxima aventura de un hombre terminaba sin pena ni gloria por problemas administrativos y económicos, que ese hombre aceptaba duramente las leyes del juego y al mismo tiempo recibía una de las satisfacciones más grandes de su vida.

Esa vida de Piazzolla, resumida en la despedida de "María de Buenos Aires",

no difería excesivamente en intensiones y tensiones a la que él inició a las dos de la mañana de un 11 de marzo de 1921, en los fondos de una fábrica de dulces —"La Marplatense"— en la calle Rivadavia al 2500, en la ciudad de Mar del Plata. La inició mal, pues llegó al mundo con una malformación en su pierna derecha que lo obligó a usar aparatos ortopédicos hasta los tres años, pero no lo suficiente como para desgastar la férrea relación paterna, un minucioso acopio de abuelos inmigrantes y conflictos familiares que se gestaron mucho antes de su nacimiento, quizá cuando uno de sus abuelos, Luis Manetti, arribó a Mar del Plata desde la Toscana, se hizo quintero, plantó los árboles de la Plaza Mitre y tuvo una hija a la que llamó Asunta. Y también con el otro, el contramaestre Piazzolla, que en la misma ciudad era llamado "El holandés", por alto y rubio, por tallar en madera, por construir barquitos y encerrarlos en botellas. Fue pescador, marino y bañero en una época en que los guardavidas ayudaban a los bañistas a llegar hasta el mar, cubrían a las damas de miradas imprevistas y reprendían todas las audacias. Tuvo un hijo al que llamó Vicente, quien cometió el desatino de casarse con Asunta Manetti, hija de gringos engrupidos, para quien Vicente no era un buen partido: después de todo, su origen fue la baja Italia.

Por encima de prohibiciones y oposiciones, el matrimonio logró acceder a una dicha tranquila, a un cariño que el hijo recuerda con admiración. Ahora, cuando

se cumplen diez años de la muerte de su padre y su madre es una mujer de setenta años que reside en Mar del Plata, el hijo no puede menos que intentar su tono más apacible para invocarlos, para recuperar los primeros años, para explicar el origen de su nombre y descubrir sus apegos, sus fijaciones.

"Antes que yo naciera, mi padre corría en moto, y por eso se hizo muy amigo de los hermanos Bolognini, unos músicos extraordinarios de aquella época. Enio fue primer violín de la orquesta de Arturo Toscanini. Astor, primer cello de la orquesta sinfónica de Chicago, Remo viajó por todo el mundo y finalmente se radicó en Mendoza. De allí surgió mi nombre, porque mi padre le vendió una moto a Astor Bolognini y se hizo muy amigo de él. Pero él, realmente se llamaba "Astorre", y un día se quitó el "rre" y quedó Astor. Pero el nombre Astor no existe. Lo que son las casualidades: lo que menos imaginó mi padre es que yo iba a ser músico".

Probablemente Vicente Piazzolla —mecánico de motos, peluquero, al nacimiento de Astor propietario de una bicicletería en Colón e Independencia— no haya aspirado para su hijo —un chiquito robusto y petiso— un futuro musical. Pero sí quiso que fuera un elegido, esperó de él todo y más, esperó que hiciera todo lo que él mismo no había podido hacer. Su primer acierto fue entender, desde el principio, que su hijo heredaba su persistente sentido del humor, ése que lo llevaba a amenazar cortar con la navaja de

afeitar a sus clientes de la peluquería o ponerles cohetes debajo del asiento. Y también su constante colisión con el mundo.

Que el hijo rememore ahora "mi padre era un bromista increíble, incansable. Yo lo heredé de él, aunque con el paso del tiempo lo haya perdido en parte. Pero también lo aprendí de él, viéndolo. Al fin, seguí haciendo los chistes de él", no impide que la imagen paterna haya sido decisiva para sobrellevar el problema físico que azotó su infancia. Astor tuvo que soportar una estructura de hierro en su pierna derecha hasta que, tras cinco o seis dolorosas operaciones, fue curado por el doctor Rodríguez Egaña, quien se negó a cobrarle. Aun así, antes de cumplir tres años, el mocoso ya pateaba pelotas, aprendía box, se peleaba con los demás pibes —entre los que estaba Jorge Lombardo, posteriormente intendente socialista de Mar del Plata— y era instalado por los brazos paternos en el asiento de las grandes motocicletas, con casco y antiparras. Sucumbía, en fin, a todos los rituales impuestos por el paterfamilia, una personalidad fuerte, decisiva, que se fijó con límites imborrables al morir en 1959, cuando el hijo llevaba un año de residencia en los Estados Unidos y al recibir la noticia redondeó uno de sus más lacerantes homenajes: "Adiós, Nonino".

° °

Aparte de corredor de motocicletas, mecánico, bicicletero, peluquero e imagen

fuerte, Vicente Piazzolla era un hombre inquieto. Veía a su hijo de tres años jugar con los amiguitos, ser nervioso, vital, bullanguero dentro de su esmirriado físico y su nerviosa expresión, y concebía para él un futuro brillante como deportista, por ejemplo. Le compraba guantes de box, le enseñaba a boxear, trataba de ayudarlo a defenderse en la vida con las armas que él creía adecuadas, similares a las que él mismo usó en 1924, cuando la paridad entre peso y dólar y las alentadoras noticias de trabajo que llegaban desde Estados Unidos lo impulsaron a viajar a Nueva York. Allí consiguió casa y trabajo, y al mes los tres estaban instalados en 8 Saint Mark's Place, Greenwich Village, en un extremo de la península de Manhattan.

El padre oficiaba de peluquero. La madre —que nunca había trabajado anteriormente, como correspondía a una señora de su casa, por el mismo código que la había obligado a tener al hijo en su casa y no en la clínica, porque "allí a los chicos se los roban"— empezó a estudiar peluquería y a trabajar en una factoría de vestidos y luego en una fábrica peletera, pegando pelitos a los cuellos de piel en jornadas agotadoras. Astor no lo recuerda pero lo sabe. No lo recuerda, porque su infancia entera fue borrada de la memoria, porque su primera evocación es para "aquella vez que me operaron de la garganta en Nueva York, yo tendría alrededor de seis años. Lo que sé de antes es porque mi familia me lo contó". Esta falta de interés en el pasado le permite,

sin embargo, aclarar que la aventura de 1924 tenía un solo objetivo: concretar sueños. "En esa época nosotros teníamos en Nueva Jersey a una tía de mi mamá que era Bertolami Manetti de apellido. Nos ayudó mucho. Pero también está el sacrificio de los viejos. Mi madre era una mujer que ganaba 70 u 80 dólares por semana trabajando de sol a sol. Ella, en la Argentina, no había trabajado nunca, ninguna mujer trabajaba en la Argentina en esa época".

En la Argentina, entretanto, muchas mujeres trabajaban y el país entero se transformaba con la revolución del 6 de septiembre de 1930. Para Astor, la Argentina no era más que un puñado de referencias a olvidar, ni siquiera —de acuerdo con Giovanni Papini— "un inmenso país situado en la América del Sur poblado por vacas y estatuas de generales". A los cinco años fue inscripto por su madre en un jardín de infantes que quedaba cerca de la casa. "Mis viejos eran bastante católicos, sobre todo mamá, que me había puesto un escapulario entre las ropas. Un día ella descubrió que ya no estaba y me puso otro, enojada. Así varios días. Cuando fue al jardín de infantes a ver qué pasaba, se enteró que era una escuela protestante." A esa edad ya había logrado su adaptación a las nuevas pautas, sobrellevaba una infancia tranquila, dichosa, poblada por prácticas deportivas y unión familiar. También, alcanzaba a testimoniar la crisis de 1929, la época de la Ley Seca, la modificación de todos los valores.

Libre para aprender a vivir en un mundo convulsionado, en una pequeña sociedad —el barrio— que reproducía vicios y virtudes del original, Astor elige la amistad del polaco Nicky Kavalishen y del ruso Willy Lukiansky. "Me acuerdo que yo hablaba muy mal el castellano y decía: —Mamá, yo quiero ir con mi'migo Nicki". Recuerda también la densidad de aquel afecto, le sirve para resumir un mundo interior que permaneció intacto a través del tiempo, a pesar del cambio de personas, a pesar del cambio de ambiente.

"Lo recuerdo. Pasaba los tres meses de verano en la casa de los abuelos de Willy, unos rusos que hablaban ruso y me enseñaron algunas palabras. Cocinaban comida rusa y se alegraban de tenernos, dos pibes con los padres lejos, en pleno campo de Connecticut. Los domingos íbamos a la iglesia —yo llevaba mi traje azul y era morocho, mientras que todos ellos eran rubios— y nos divertíamos muchísimo. Era el verano, en Connecticut. Es curioso, a esta altura de la vida hay momentos en los que uno quisiera recordar cosas y no lo logra. Pero hay ciertos lugares, momentos, comidas, olores que llegan y entonces me da el impacto del pasado."

"Willy, por ejemplo. Yo veo remolachas, sopa de borsch, un olor particular. Yo tenía alrededor de siete años y todos los días hacían ese borsch. Había un Ford a bigotes con el que íbamos a la iglesia; ¡cómo nos divertíamos! Mi papá y mi mamá solían venir a visitarnos. Yo es-

taba muy apegado a ellos, los extrañaba mucho y les pedía que me trajeran salamines, queso, cualquier cosa. Estaba harto de la comida rusa."

"Y también me acuerdo de los campos. Eran todas pequeñas colinas cubiertas de flores y nos tirábamos rodando. Había parvas de trigo y carros para recogerlas. A veces, ahora, cuando veo una película, me trae ese segundo de momento, esa visión o la de Nicky. Porque cuando uno encuentra un amigo cree que nunca va a encontrar otro igual; qué triste. De aquellos campos de Connecticut no me voy a poder olvidar nunca, nunca, nunca."

III

La búsqueda permanente dentro de sí mismo de un retrato paterno sin fisuras como imagen ideal, se vuelve aventura, imprevisión en sus primeros años, en la época de la Ley Seca, en las correrías que padre e hijo, cada uno por su lado, sostienen para sobrevivir. "Entonces ocurrían cosas que cuando uno las ve en 'Los intocables' le parecen mentira —recuerda ahora—, sin ir más lejos, la peluquería en donde trabajaba mi padre quedaba en el West, en la calle Laffayette. Un día, un señor lo para y le dice: —¿Cómo le va?; usted trabaja en la peluquería de Scabuttiello, ¿no? —Sí, dice mi padre. —Ah, bueno, quería avisarle que yo voy a abrir una nueva peluquería a una cuadra y media de distancia. Muy ingenuamente, como al pasar, mi padre se lo comentó a Scabuttiello, y éste le advierte: —Vicente, andá y decile a ese señor que no lo haga, porque nosotros se la vamos a cerrar. Si yo tengo un negocio aquí, a diez cuadras a la redonda nadie puede tener otro. Mi padre cumplió el encargo, pero el otro era un italiano cabeza dura, que no le dio bolilla y abrió el local. De más está decir que a los pocos días fue la pandilla de Scabuttiello, pusieron la sandía con la mecha y... al diablo peluquero y peluquería."

Empezaba a ser difícil vivir. Eran tiempos en que el dólar era la cosa más deseada del mundo, los años del "it" y del

derrumbe, el estertor final de un terror que enloqueció por disimular lo que finalmente se produjo. Vicente Piazzolla trabajaba de peluquero en lo de un siciliano llamado Scabuttiello, quien resultó ser el famoso gángster Scabuttiello, capo de una peligrosa pandilla. Era el típico hampón robusto y petiso, que vestía ostentosamente y mantenía su estricto, personal código de honor, que dejaba "abandonadas" joyas, monedas, anillos para probar a su empleado. La fidelidad de éste terminó por convencer al patrón y darle, junto con su confianza, su mayor estima. Porque "el gran recuerdo que tengo de mi padre es su honestidad. Era honesto como he conocido pocos".

Otra vez, Vicente Piazzolla estaba afeitando a un cliente y el hombre, distraídamente, musita: —Vicente, no te muevas, me están apuntando desde enfrente. Así era. Desde la vereda opuesta, a treinta metros de distancia, un pistolero se acodaba, listo para tirar. El peluquero continuó con su trabajo hasta que llegó el disparo con tal precisión que rozó la cabeza del cliente y tocó el codo del peluquero, que estaba a dos centímetros. El hombre sintió un calor en el brazo, vio la sangre que se derramaba y sin ostentaciones fue hasta la farmacia a hacerse curar. "Y ¡chito!, no dijo una palabra a nadie. Siguió trabajando como si tal cosa. Yo supe esto muchos años después, de grande."

Entonces la vida no valía demasiado. Pero Astor no lo supo en esos siete años que pasó en Nueva York con la convic-

ción de estar arraigado en su tierra verdadera. Si vivir fue difícil y peligroso, no impidió que la familia estrechara vínculos, hiciera sacrificios para ahorrar dinero. No impidió que despertar cada mañana fuera una aventura deseable, enriquecida a veces por las bulliciosas fiestas organizadas en el barrio de italianos que estaba cerca del Chinatown, lejos de la "Baja Italia", donde vivían los Piazzolla. Ellos y el propietario de una peluquería ubicada en Hudson y Séptima, un siciliano llamado Baudo, al que Astor recuerda como un "pan de Dios" —que fue el patrón siguiente y definitivo de Vicente Piazzolla—, encaraban travesías que estallaban en el júbilo de la fiesta de San Genaro, librada en la calle desde las seis de la mañana hasta la madrugada del día siguiente. Comiendo, cantando, tomando vino, los inmigrantes buscaban recuperar la patria lejana. Por ese camino alcanzaban también la diversión, revelada de pronto, en el acto de tocar el himno norteamericano con los sombreros puestos. También Vicente Piazzolla participaba: de oído, sabía hacer sonar la guitarra y el acordeón de ocho bajos.

Por entonces, en los aledaños de Nueva York, la mayoría de los italianos pertenecía al sur de Italia, no les resultaba difícil entenderse. Los lazos familiares se acrecentaban en una tierra extraña que nunca terminaba de ser propia. "Los Bertolami Manetti de Port Reading, New Jersey, tenían cinco hijos varones. Lo que hicimos los unos por los otros es imborrable para mí como generosidad, como afecto

sincero, profundo. Recuerdo que en los tiempos difíciles del 30, el tío de mi mamá, Pablo Bertolami, trabajaba en los ferrocarriles, y llegó la huelga que duró no sé cuántos meses. Estábamos en plena Ley Seca y ellos no tenían cómo salir adelante; vivían en una casa modesta con una pequeña quintita detrás. Entonces mi madre consiguió un caño largo de goma y con cáscaras de naranja empezó a preparar, en la bañera, whisky y vermouth. Esa suerte de alambique era manejado con mucho cuidado por nosotros, que llenábamos los galones y los metíamos en la moto. En el sidecar íbamos mamá y yo sentados y debajo llevábamos no sé cuántos galones de whisky, de vino y vermouth para mi tío, para que él los pudiera vender a sus amigos italianos y así ganarse unas chirolas. Era una linda aventura ese viaje a New Jersey; parecíamos la Familia Trapp. Nosotros íbamos con el vicio y volvíamos con gallinas, huevos, queso, manteca que preparaba mi tía, verduras, pan casero, huevos, qué sé yo, cosas que ellos nos regalaban cada domingo, cada vez que íbamos".

La niñez es un recuerdo dorado, sin fisuras, es una suma de correrías que a veces retoman su carácter excitante: "Cuando yo tenía nueve años y aún vivíamos en la calle 8, abajo de mi casa había un salón de billar cuyo dueño era un judío llamado Wassermann. Un día, los chicos me pegaron una paliza y a la noche, cuando volvió mi padre, me encontró llorando. Pregunta qué pasó, se entera y al día siguiente, como al pasar, hablando de

las cosas de todos los días, le comenta el hecho a Scabuttiello. Este le da una tarjeta y mi padre la lee. Decía: 'no toque nunca más al hijo de Piazzolla', y se la manda a Wassermann. Al día siguiente vinieron los hijos de Wassermann, el viejo Wassermann y la vieja Wassermann a pedirme perdón. a decirme que entrara y saliera por donde se me diera la gana, que su casa estaba a mi disposición".

Otras veces, un par de palabras alcanza para justificar una conducta: "Yo siempre estuve muy cerca de mi padre y mi madre. Más me mimaba mi madre, porque a mi padre le tenía miedo, tenía la mano bastante pesada. Me pegaba sin miedo, y no había lugar en la casa donde pudiera esconderme, porque mi padre, aparte de medir casi dos metros de alto, era delgado y flexible, se metía en cualquier lado". La severidad pedagógica no resiente al hijo, sino que fortalece en su mente la imagen del padre. Como en la mayoría de los chicos, él se confirma como ideal, cincela su respeto, copia sus modos. También es un buen hijo, cuya única inconducta es ser echado periódicamente de los colegios en donde se lo inscribe. "Es que a mí siempre me gustó hacer reir, aunque pasara un papelón. Quiero decir, si entraba el presidente de los Estados Unidos, que se riera del chiste y que supiera que ese chiste lo había hecho Piazzolla. Me tenía que hacer notar de algún modo. Y en la clase de canto igual, siempre hacía algo malo, porque quería que todos se rieran y supieran quién lo había hecho. En casa yo era bue-

no, pero en la calle era un camorrero, me peleaba cada cinco minutos y las peleas callejeras de allá no son como las de acá. Nunca nos peleábamos entre nosotros, sino contra la barra de los judíos o la de los portorriqueños o la de los negros. Allí no hay quien diga 'dejen, muchachos, tranquilícense, no se peleen y váyanse a su casa'; no, allá subíamos a la azotea y nos peleábamos a muerte".

Esa ansiedad por sobresalir, por destacarse, fue su modo de cumplir el destino impuesto por su padre. Aún hoy, a veces, parece seguir obedeciendo su mandato, quizá para pagar tanta fe recibida, tanto cariño rudo y disimulado que su padre le profesó, con un afecto fuera de lo común, que el hijo asume a través de los años: "Naturalmente, mi padre fue la figura fuerte de mi infancia. Pero ahora yo no sé si haría por mi hijo las cosas que el viejo hizo por mí. Trabajaba desde las siete de la mañana hasta las nueve de la noche. Comía apurado, se cambiaba y me llevaba a estudiar música dos o tres veces por semana. Yo no creo que pudiera sacrificarme tanto por un hijo. Mi padre, era un apasionado por mí".

Al cumplir ocho años, un gesto cotidiano alcanza categoría de símbolo, se convierte instintivamente en un embarazo, un parto, un nuevo nacimiento para el receptor. "El fueye es mi otra mitad", confesará años después. Ese gesto —"El chico lo miraba como un animal dormido. Finalmente no se pudo contener y, después de tocarlo tímidamente, lo alzó y sentándose, se lo colocó sobre las rodillas.

Lo hurgaba con ansia, parecía rogarle que dejara oir un sonido. Cuando escuchó la respuesta de su leve rugido musical, quedó para siempre ligado al bandoneón" (de una narración de Edmundo Eichelbaum) : podría resumir la futura relación entre el artista y su herramienta de trabajo. Porque, al cumplir ocho años, recibió su primer bandoneón de manos de su padre, quien lo había comprado por diecinueve dólares a un ropavejero. Sin saberlo, es seducido por el sortilegio. Astor se pregunta: ¿Qué hago con esto?, mira el regalo: es un instrumento musical que nadie conoce, que él nunca había visto anteriormente, pariente triste de la alegre verdulera. Allí está, complicado, grave, quejoso. Poco después, él le desprendería su primer tango "Soledad", para Carlos Gardel.

"Cuando hacía un año que yo tenía el bandoneón, mi padre agarró un cuaderno y secretamente empezó a escribir mi vida. Aún lo conservo. Mucho de lo que sé de mi infancia lo puedo intuir también a través de esas veinte carillas que él escribió con su letra peculiar. Tenía pasión por mí, estaba chocho. Aún no se vislumbraba siquiera si a mí me iba a gustar el bandoneón o qué, y él escribía: 'Astor va a llegar lejos. Vale mucho. Sé que cuando se propone hacer una cosa, la hace y bien'. Creo que él insistía en esto para convencerse a sí mismo, porque todo lo que yo iniciaba por entonces lo dejaba en seguida. Por ejemplo, me gustó ser radioaficionado. Armé radios. Pero la locura me duró un mes. Después, de más

grande, estudié electrotecnia, pero para lo único que me sirvió fue para hacer instalaciones eléctricas, y a la noche, cuando mi papá agarraba el picaporte de la puerta de calle, recibía una descarga y se quedaba prendido. Sólo para eso me sirvió: para hacer daño. Me cansaba de todo, pero igual él en su diario escribía: 'El pibe va a dar que hablar, va a llegar a hacer algo'. Y lo hice."

* *

A los nueve años, Vicente Piazzolla también instaba a su hijo a practicar boxeo. Mamá Piazzolla se estrenaba como peluquera con las señoras judías del barrio —la zona era una abigarrada mezcla ítalojudía que permitía a Astor, por ejemplo, ganarse veinticinco centavos cada sábado por apagar las velas de la sinagoga de enfrente de su casa—, una de las cuales era profesora de música. Como papá Piazzolla no quería que el pibe aprendiera a tocar el bandoneón de oído sino en serio, la madre concertó con la clienta un raro pacto: ella le cuidaría las manos, la profesora daría clases a su hijo.

Pero la combinación fracasó rápidamente por la conducta del alumno. Fue echado a patadas en momentos en que su padre trababa amistad con un profesor italiano que enseñaba solfeo, mandolina y violín. No era lo mejor, pero no había plata para elegir las posibilidades.

Astor inició sus clases todos los días a las ocho de la noche, pero "cada vez

que llegaba a su casa había un olor a comida que a mí me volvía loco. Hasta que una vez le digo: —Maestro, ¿qué es esa comida que está preparando?, porque él iba haciendo el tuquito, ponía los spaghettis y cuando yo terminaba la clase y me iba, comía. Era incontenible para mí. Le pregunté cómo preparaba la salsa y como el profesor era del sur de Italia me dio una receta de tuco 'a la napolitana' que yo preparo actualmente cuando vienen amigos a comer, y tengo fama por eso. Así, todos los días él me enseñaba a prepararlo, me hacía fijos los conocimientos. Decía: 'un poco de aceite, después un poco de ajo. Cuando el ajo está dorado, le echa el tomate con un poco de albahaca. Luego orégano, un poco de sal, un poco de pimienta, y apaga en seguida; no lo deje hervir, porque si no se arruina, le da acidez y no los va a poder comer. Y los spaghettis, al dente'. En fin, lo cierto es que cada vez que yo volvía a casa y mi papá me preguntaba qué había aprendido ese día, yo de música no había aprendido nada, porque me la pasaba hablando de comida. Así que, al poco tiempo, el italiano se hartó de mí y me sacó a patadas porque yo no estudiaba nada. En realidad, yo me aburría como un mono, y si estaba con la música era porque a mi papá le gustaba. Quiero decir, solfeo y esas cosas. Y bandoneón menos. Esa caja negra. Qué hago con esto, me preguntaba yo; a mí lo único que me gustaba de alma era el jazz. Yo escuchaba conjuntos de armónica, tenía una armónica y la tocaba. Pero cuando

mi papá la veía, la tiraba al diablo y me agarraba a patadas. Él quería el bandoneón; 'estudiá el bandoneón', me decía. En ese entonces conocimos a un argentino que tocaba el bandoneón, pero de otra manera. Era Andrés D'Acquila, y él fue quien me dio las primeras lecciones de bandoneón. Me enseñó los rudimentos, así nomás, como enseñan acá, algunas cositas y después arreglátelas y hacete un par de bailes".

Quizá, el profesor no advirtió que el alumno escapaba a las generales de la ley, que traía consigo un bagaje interior que Osvaldo Rossler enfatiza: "El don de crear melodías tiene que ver con el temperamento. Se nace o no con él. Bardi, Cobián, Francisco de Caro, nacieron con ese ángel, con esa condición que no se adquiere en ninguna academia". Por entonces, Astor no era un poco más que un chico consentido, hijo de gringos que estaban haciendo plata, un chico curioso que arrastraba su bandoneón sin entusiasmo por las grises calles neoyorquinas. Y entonces cumplió diez años.

IV

A los diez años se es un montón de cosas. Se tiene un pasado, apretado y chiquito, un presente como una llanura y un futuro que cabe en tres palabras: "cuando sea grande". A los diez años, Astor Piazzolla acumulaba, como en el cuarto de los trastos viejos, al marino que recorrió el mundo con su barco a vela, a una historia de inmigraciones y afincamientos que culminó en el casamiento de sus padres, tras pasar peripecias que envidiarían Romeo y Julieta, y su propio accidentado nacimiento, que aterró tanto a la madre, que no quiso reincidir y lo situó en la ríspida, angosta franja donde viven los hijos únicos.

Acumulaba también sus propias experiencias, sus primeros amigos, sus correrías, una madre que trabajaba duramente, un padre bromista, inquieto, dominador, definitivo. Eran tiempos en los que el chico respondía en inglés cuando le hablaban en castellano, y a lo sumo accedía a confesarse italiano: argentino nunca, por temor a ser confundido con un portorriqueño. Eran tiempos en los que "tenía muchos problemas en la escuela, no me gustaba, era camorrero, no quería lola con el colegio por nada del mundo. En realidad, no me gustaba que me mandaran; nunca me gustó que me impongan cosas, que me empujen, que me tomen de las solapas, que me tironeen. Aún hoy me pone nervioso". No

pudo entonces enamorarse de su primera maestra, la cambió por sus amigas y sus compañeritas para cumplir con sus primeros escarceos de Don Juan.

A los diez años, por ejemplo, también se puede sucumbir a la tristeza, imaginar que Nueva York —su verdadero mundo— quedará para siempre sepultado en el olvido, cuando se entera que sus padres han decidido regresar a la Argentina con todo el dinero ganado. Si algo atenúa la pena es una pasión secreta, una ansiedad que alentó desde los primeros años: "En Nueva York, durante tres navidades seguidas le pedí a mi madre el mismo juguete. Era un arco chico, como los de fútbol, en cuyo travesaño había ocho pajaritos. Yo tenía una escopeta que disparaba balas de corcho, y el asunto consistía en pegarle a los pajaritos. Me fascinaba ese juguete".

En Mar del Plata estaban, entre otros, Enio, Aimone y Tito Bertolami, unos primos que vivían de la caza. Piazzolla los conocía por las anécdotas que se decían en la familia, y "a mí me parecía fascinante que alguien pudiera vivir de la caza y de la pesca. Me entrenaba con el juguete pensando que un día iba a poder salir a cazar con mis primos, integrar su secta, atrapar liebres, perdices, zorros. Por eso los llegué a querer tanto, porque me llevaron con ellos en sus excursiones".

Fue lo mejor del regreso. El padre volvió a Mar del Plata e instaló un local llamado "Peluquería Nueva York", en Independencia y Moreno; pero "era una

peluquería importante para su época, con secadores y todo. Al fin, los únicos que nos secamos fuimos nosotros". En sólo nueve meses hubo que vender la moto traída desde Norteamérica, hubo que resistir al desastre cercano, indetenible. Mientras, Astor abre bien los ojos para descubrir su verdadero mundo. También aprende rudimentos de bandoneón con Homero Paoloni, y toca una ranchera "Cadenita de amor" y un tango "Vagabundo". Sin otro interés que la caza, vitalmente compartida con sus primos en las sierras de Tandil, Astor aprende las nuevas costumbres y también las padece: en la escuela marplatense intentan hacerlo escribir con la mano derecha; él es zurdo. Lo obligan a llevar delantal blanco; él se avergüenza tanto que se lo pone recién al entrar al colegio.

"Con esto de la ropa ocurrió algo gracioso. En casa siempre nos vestimos muy bien, mis viejos, yo. A mí me compraban las pilchas en las mejores casas de Nueva York. Cuando fui a Mar del Plata llegué con un equipo que mataba: piloto escocés, botas escocesas, las famosas medias escocesas que recién se veían en esa época. Para qué. En Nueva York jamás había pasado nada; allá cada uno se viste como quiere. Pero aquí era terrible, yo no estaba acostumbrado. Me acuerdo de un día que llovía. Mi madre me puso una gorra ancha escocesa, piloto escocés, botas escocesas, y me empezaron a cargar en la calle. Yo me quería agarrar a patadas con todo el mundo. Esquina que llegaba, me chiflaban, me silbaban, me decían

esto o aquello, me ponían sobrenombres." Así, en el intenso choque social que lo tiene por protagonista, comprende el cambio de mundo, el absurdo de las costumbres. "Por ejemplo, yo no usaba alpargatas como se usaban acá, que eran unas zapatillas espantosas con piolines o brazaletes y medias negras o marrones que llegaban hasta el muslo. Cómo visten estos tipos, qué horrible, están locos, le decía yo a mi mamá. Claro, allá el loco era yo, con medias color amarillo y rojo. Me veían y creían que yo era una especie de payaso."

Esta violencia lo obliga a compartir su primer, grande enamoramiento. "Yo usaba pantalón largo, me parecía ridícula la gente con pantalón corto. Tipos de trece años con tremendas rodillas al aire, muriéndose de frío. Yo usé siempre largos, pero me daba vergüenza e iba a buscar a mi primo Marquitos, que vivía a la vuelta, para que me acompañara. Antes de ir al colegio, pasábamos siempre por lo de una chica que a mí me gustaba con locura, Ana María Fernández Uhal, hija de un médico de Mar del Plata. En Nueva York yo había sido bastante Don Juan. A los once años era una especie de latin lover". La excusa elegida fueron los deberes. La mocosa, segura y sonriente, le provocó un persistente metejón, opacó el alivio de su regreso a Nueva York, producido sólo nueve meses después.

Al volver, las cosas recuperan su dimensión normal. Para Astor, empiezan a ser distintas, se comprende escindido, sabe que una parte muy suya quedó en

aquel lejano país de Sudamérica. La familia se instala en la calle 9 313 East, entre Primera y Segunda, a una cuadra del domicilio anterior. El hijo es inscripto en la escuela pública nº 92, en la esquina de la casa, pero rápidamente lo echan. Va entonces a un colegio de monjas, el "María Auxiliadora", y a estudiar música clásica en bandoneón con Terig Tucci, un ejercicio que disgusta al adolescente, preocupado por entonces por aprender a tocar su armónica. "Yo quería la armónica, quería zapatear como veía hacer a Bill Robinson en el cine." Papá Piazzolla lo envía a una academia situada en 42 Broadway, le compra zapatos con punta de acero. "¿Sabés que hacía? Con mi amigo Nunzio nos íbamos a la calle Catorce, que es una calle comercial, y lustrábamos zapatos, tocábamos la armónica, zapateábamos, y después del 'show' pasábamos la gorra. En mi casa me veían con plata y me preguntaban de dónde la sacaba. Si se llegaban a enterar, no sé que me hubieran hecho. Es que yo por entonces era un cohete, tenía una felicidad desbordante, era feliz en mi casa y fuera de mi casa."

Accediendo al mandato paterno, a su propia diversión, se hace socio del Boys Club, una de las entidades importantes de la ciudad. Allí hace nuevos amigos, aprende natación, baseball y también box con el ex-campeón mundial Tony Canzoneri. Sus compinches son unos italianos "bravísimos". Uno de los amigos de la barra era Rocky Graziano, que después, como Rocky Marciano, fue campeón mun-

dial de box. Te digo una cosa. En 1937 nos fuimos de Nueva York definitivamente a Mar del Plata, y yo recién volví a Norteamérica en 1958, con mi mujer. Entonces, la mitad estaba en Alcatraz y la otra mitad estaba en Sing-Sing. En serio, había cinco o seis de ellos que estaban entre rejas. Pero también hubo tipos notables, uno de ellos es juez, otro abogado, otro visitador social, otro manager de boxeadores. Se llamaba y se llaman Nunzio Incataschiatta —el tuco puro—, Nino Rodosti, John Pomponio, Joseph Campania, que es abogado, Gaspar Sacco, Peter Renda. Éramos una barra inseparable, de avería, compartíamos maldades en el colegio y trompadas en el Boys Club."

Junto con ellos, Piazzolla hace amistad con Stanley Sommerkovsky, quien cubre la vacante dejada por Nicky. Stanley fue "un polaco con el que nos adorábamos." Salían por las calles a compartir la adolescencia, cincelaban una relación apta para el consuelo, intentaban divertidas fugas del hogar que siempre terminaban en un anhelado regreso. "Él tenía un año más que yo, vivía enfrente de mi casa. Ahora está en Texas, es jefe de un grupo de Ingeniería Aeronáutica. Se llamaba Sommerkovsky, pero como en los Estados Unidos por diez dólares uno puede cambiarse el apellido, quedó Stanley Sommers." Claro, las paralelas no podían unirse: Stanley era polaco, no podía entrar en la barra de italianos de la que Piazzolla formaba parte mintiendo su verdadero origen.

Esa barra, gestada en 1932, entiende rápidamente que el único modo de permanecer sobre los vaivenes de un medio caótico es crearse una nueva moral, un nuevo modo de atenuar el naufragio. Frecuentan la calle Once, donde vivía George Raft, para que éste les diera monedas. Juegan al pase inglés hasta la medianoche, intentan escapar de sus casas —"dos veces con Stanley. Una en bicicleta y otra a dedo. Pero al llegar a Long Island, nos volvíamos, porque extrañábamos. A mí me daba tristeza pensar en mis padres, en las ilusiones que ellos se hacían conmigo, en la esperanza que tenían de que juntos volviéramos a la Argentina. Que sé yo, además yo me fugaba para jorobar, no tenía problemas en casa"— o a cometer cualquier felonía: "Se armaba la vuelta de pase inglés. Entonces yo me escabullía e iba a avisarle a la policía. Cuando llegaba el auto de la policía sonando su sirena, todos rajaban. Entonces yo recogía la plata que quedaba y rajaba también."

Los dobleces, las traiciones, intentan ser explicadas por una descripción general: "Era una mala época después de la Depresión. Faltaba de todo, se hacía difícil sobrevivir. Prácticamente, eran muy pocos los que iban por buen camino."

Él fue uno de esos pocos, ayudado por sus tempranos méritos musicales, por la aproximación al objetivo. A los doce años, ya trabajaba en la radio WMCE, que transmitía para el barrio latino, España y Sudamérica. Toca el bolero de Moscovsky, sonatas de Mozart, fugas de

Bach; graba discos, es "Lefty", el zurdito, el niño prodigio, el hijo único, un reíto vestido de señor. Los deportes dejan de interesarle en la medida que son riesgosos, aun cuando ya nada espléndidamente, boxea bien y es un apreciado pitcher de beisbol.

Actuar en radio era importante, otorgaba un prestigio que permitía sobresalir. ¿Por vanidad?

—Lo único que yo quería era destacarme, estar al frente de las cosas. No sé si por vanidad. Yo era un mocoso petiso y necesitaba sentirme importante.

—¿Prestigio ante quién, entonces? ¿Ante tu papá? ¿Ante tus amigos?

—¿Mis amigos? ¡No! Muy pocos lo sabían. Yo salía empilchado para la radio pero ninguno me veía, nadie sabía que yo tocaba el bandoneón. Si lo llevaba al colegio, me mataban. Bueno sí, un día lo llevé y se armó un lío tremendo. Yo era dios ese día, tocando la marcha fascista "Giovinezza" al frente de la clase, y todo el mundo cantando, los italianos y el cura a toda voz "Giovinezza" y "Camisa Nera."

A los trece años, Astor Piazzolla se enamora de María Alberti, hija de los panaderos del barrio. La sigue, la aguarda, la asedia hasta descubrir que ella prefiere a Peter Renda. Cae en profunda depresión, se rechaza a sí mismo físicamente, se siente feo, poco inteligente, poco destacado. "Qué increíble lo que sufrí entonces. En el 58 volví al barrio a mirar y todo estaba perdido en la memoria. Tan poca cosa entonces, y a mis

trece años todo eso parecía definitivo, que el tiempo no iba a pasar nunca."

Entonces, llega la cauterización, la vida nueva. Como una ráfaga, a los trece años su vida es inundada, de pronto, por los acordes que llegan desde la casa de un pianista húngaro que vive al lado de los Piazzolla. Se llamaba Bela Wilda, y "mamá me decía: —Qué hacés que no salís con tus amigos, tenés trece años, a tu edad hay que salir, hay que ir a patinar, a correr y divertirse. Yo me quedaba en mi casa para oirlo tocar el piano. Él estudiaba nueve horas por día y yo me quedaba como un loco esperando que tocara Bach. A la mañana estudiaba y a la tarde tocaba Bach. A la noche, daba conciertos. Mi papá quería que estudiara el bandoneón, pero yo sólo quería estudiar con Bela Wilda."

Y lo consiguió. El chico conocía la técnica del bandoneón, su profesor no; pero le adaptó las piezas. La pobreza también fue compartida.

"Este hombre estaba tan mal, pero tan mal, que yo iba a clase llevándole una fuente de ñoquis, tallarines o capellettis, cosas que le preparaba mi madre." La relación se convierte en una amistad inter familiar, y el matrimonio Wilda almuerza diariamente en la casa de los Piazzolla. Mientras, el discípulo se adentra en la música clásica, conoce a Bach, a Chopin, descubre una veta íntima que sólo esporádicamente empañarán sus correrías, su pasión por la armónica y el zapateo americano, su adhesión permanente al mundo salvaje que se extiende

fuera de su casa en el que reina su grupo, en el que puede vivir experiencias definitivas: "Empecé a trabajar en radio en 1933. Al año siguiente ya había grabado discos y era una especie de niño prodigio a quien un chileno llamado Armando Segri introducía en colegios y universidades norteamericanas, tocando la Obertura de Guillermo Tell, Poeta y Aldeano o la Marcha Turca de Mozart. Luego conocí a Agustín Cornejo y a un peruano que se llamaba Picciardo, con los que formé un trío y actuamos en radio tocando rancheras, zambas, música folklórica del país. Nada de tango. Llamábamos la atención, porque el bandoneón era un instrumento desconocido allá, y mucho más porque lo manejaba un pibe, yo."

"Yo entonces tenía doce o trece años, y de la Argentina sabía muy pocas cosas. De los músicos argentinos no sabía nada. Pero mi padre conocía a Carlos Gardel de la Argentina, y cuando supo que había llegado a Nueva York le hizo una talla en madera y se la dedicó. Averiguó dónde vivía y me dijo: —Andá, llevá-selo."

"Era en la calle 48, en los departamentos Bellas Artes. Entré a la casa con el paquete, y junto al ascensor había un señor pelado, alto, que llevaba una botella de leche en la mano. Yo le pregunté en inglés a qué piso iba, y él, en castellano, me dijo que no hablaba inglés. —Yo hablo español, le dije, en mi español bastante norteamericano. Cuando le dije que era argentino, prácticamente no

me creía. Era Alberto Castellanos, el que escribía música para Gardel."

"Subimos hasta el piso dieciocho, y el hombre se tantea los bolsillos y me dice: —Venís bien, pibe, me olvidé la llave de entrada. Así que tuve que pasar por la escalera de incendios hasta entrar por la ventana y despertarlo a Gardel. Pero me equivoco, y a quien despierto es a Alfredo Lepera, que tenía muy malas pulgas."

"Finalmente desperté a Gardel que, de entrada, me pareció un tipo muy simpático. Casi se desmaya cuando supo que era argentino. Se emocionó, me acuerdo; abrió el paquete, vio la talla y me la agradeció. Me preparó desayuno esa mañana, me regaló una foto que aún conservo."

"Tampoco podía creer que yo pudiera tocar el bandoneón. Después me oyó y me metió en la película, en la que yo hacía el papel de canillita. Era 'El día que me quieras', y me pagaron veinticinco dólares por debutar como actor. Con él también grabé la música del film para la RCA Victor de Nueva York."

Carlos Gardel permanece unos cuantos meses en la ciudad y Piazzolla se convierte en su cicerone, en su amigo, en su consejero práctico. Suple su ignorancia del idioma, lo pasea por la ciudad, lo acompaña a las sastrerías a comprarse ropa —"era muy exigente para eso"— y a las mejores zapaterías. Finalmente "Saxón" es la casa más frecuentada. En ese tiempo —casi un año— Gardel demuestra un particular afecto por el chico: a cambio recibe una admiración sin

límites, un cariño sincero. Y también el apoyo, para cantar acompañado sólo por él, cuando Alberto Castellanos no puede ser de la partida.

"Además, a él le gustaba mucho la ópera; me hacía tocar en el bandoneón temas clásicos, le encantaba la música. La primera vez que me escuchó tocar un tango se me acercó, y muerto de risa me dijo: —'Mirá pibe, el fueye lo tocás fenómeno, pero el tango lo tocás como un gallego'. Y no se equivocaba; yo no sentía el tango para nada en esos años."

Cuando Carlos Gardel deja Nueva York, en su séquito figura Corpas Moreno, un motociclista amigo de Vicente Piazzolla, recomendado por éste para cumplir funciones de secretario y masajista. Antes de irse, el cantor argentino propone al chico que lo acompañe. Los padres se niegan. Desde México el pedido se repite por telegrama, y también la negativa. (La corta edad podrían haberle acarreado serios problemas con la Unión de Músicos, aun cuando Piazzolla ya hubiera tocado en la orquesta de Eduardo Bianco).

"El día que murió —recuerda ahora— llamaron por teléfono a mi casa y dijeron que había muerto Carlos. Yo creía que era Carlos Gianotti, un bailarín amigo nuestro que estaba en Hollywood. Pero era Carlos Gardel. Y con él, naturalmente, también murió Corpas Moreno."

"Nos dolió muchísimo la muerte de Carlos, yo no lo sufro ahora, después de tanto tiempo; pero lo lamento como todo el mundo."

"Lo insólito es que en el 56, 57, más de veinte años después, vino a verme Andrés D'Acquila a Buenos Aires y me dijo: —'Astor, voy a contarte algo que te va a poner los pelos de punta. La vez pasada, caminando por el Greenwich Village, encontré en un negocio que estaba en un sótano, un muñeco todo quemado, todo chamuscado, con un cartel debajo que decía 'Muñeco que perteneció a un cantor argentino'. Bajo, entro y pregunto cuánto vale. La empleada me dice veinte dólares. Busco, sólo tengo diez y le digo mañana lo vengo a buscar. Voy al día siguiente con la guita, y el muñeco ya no estaba. Lo habían vendido'. Es escalofriante pensar en las vueltas que pegó este muñeco. Se lo dí yo a Gardel de las manos de mi padre, fue con Gardel, cayó con él en Medellin, quemándose parcialmente, y de allí alguien lo robó. Vaya uno a saber cómo viajó desde Colombia hasta Nueva York, hasta un negocio que estaba a sólo una cuadra de la casa donde mi papá lo talló. Pareciera como si el muñeco hubiera querido volver por un momento a la calle 9, al lugar donde había sido creado."

V

Recién llegado a la "ciudad grande", un día le dicen que el "maestro" Lauro lo quiere escuchar. "Yo oí la palabra 'maestro' y pensé: quién será este hombre; supuse que un profesor importante. Estuve toda la noche como un loco, estudiando y estudiando el bandoneón, valses de Chopin, música de Bach. Al final quedé afiliado. Al día siguiente voy a verlo, le toco la 'Rapsodia en Blue' de Gershwin, unos valses de Chopin, qué sé yo. El tipo me miraba, me miraba y yo, mientras pensaba qué severo debe ser este tipo, pero con esto lo liquido: Y le daba a Bach. Cuando terminé, el tano, que hablaba medio cocoliche, se me acerca y me dice: —Scucháme una cosa, pibe; dejáme toda esta porquería de fantasía, que quiero oirte marcar el 2 por 4. Vamos, chan-chan, chan-chan."

Para obtener esta primera, peculiar oportunidad en Buenos Aires, Astor Piazzolla tuvo que aprender a dominar sueños, a condicionar una esperanza que ya forjaba en 1937, cuando regresó con su familia de los Estados Unidos con dinero suficiente. El padre instaló una bicicletería y también un bar cerca de la estación terminal, en cuyo fondo, en una glorieta de estilo alemán, el nuevo dueño construyó una tarima y el hijo libró sus primeras interpretaciones en la Argentina, en trío con dos ciegos. Luego impro-

visó en zapateo americano, sobre música de jazz.

—Tenías dieciséis años. ¿No estudiabas nada?

—Ya había estudiado electrotecnia en un high scholl de Nueva York. Al llegar estudié contaduría en el colegio Danz, pero me echaron por liero.

—¿No estudiabas música?

—Me había cansado un poco de la música, quería hacer cosas, pero no sabía qué. Un día la música me enloquecía, al día siguiente me entraba por un oído y me salía por el otro. Estaba confuso. Si me hubieran dicho que me empleara en una oficina, lo hubiera hecho.

Sin embargo, la música reordena su caos. Se cansa de zapatear, rechaza la oferta de su padre para ser tenedor de libros en sus negocios y accede a una nueva realidad: el sexteto de Elvino Vardaro —compuesto por Vardaro y Hugo Baralis (h.), en violines, José Pascual en piano, Pedro Caracciolo en bajo y Aníbal Troilo y Jorge Fernández en los bandoneones— lo deslumbra de tal manera que le escribe al director y obtiene una cálida respuesta en tinta verde. Y también una foto autografiada.

Sus ídolos de entonces son Laurenz, De Caro, Maffia, Vardaro, Troilo, es decir, los renovadores. Para acercarse a ellos empieza a estudiar con Néstor Romano, quien posteriormente sería director de la orquesta de música de cámara de la ciudad de Mar del Plata. Ese invierno, toca en la orquesta de Alberto Webb. Cuando va a cobrar su sueldo, no hay parte para

él. Pregunta, y Webb le dice: —¿Qué cosa querés cobrar si vos viniste aquí a aprender? "Pero no tengo resentimiento, aunque en Mar del Plata todavía hay gente que me carga con esta anécdota".

Al llegar el verano de 1938, Piazzolla va a ver a Miguel Caló, que triunfa con su orquesta en el Club de Pescadores —entonces Confitería "Porta"— con arreglos orquestales de Argentino Galván. Va a verlo a diario, se acerca a los músicos superando su timidez, y aun llega a confesar a Caló que él también sabe tocar el bandoneón. Héctor Stamponi y Julio Ahumada, dos integrantes de la orquesta, simpatizan con el joven provinciano, y un día lo invitan a ir a la pensión. "Claro, los muchachos de Buenos Aires no me podían cargar, porque a pesar de que yo era provinciano había estado en Nueva York. Me las sabía todas; a los diecisiete años era como si hubiera tenido treinta; la había corrido en forma." Ya empezaba a estrenarse de tanguero, a copiar sus modos y ostentaciones.

Aceptada la invitación, Piazzolla va a la pensión y "los muchachos me dicen: —Tocate algo. Y yo: —No, no ustedes. Pero al fin toco. Estaban Julio Ahumada, que es un fenómeno, San Miguel y Antonio Ríos, todos buenos músicos. Me pongo a tocar el bandoneón, y ¿qué pasa?, los tipos casi se mueren. Después ellos no querían tocar". Del acontecimiento extrae la concreción de un sueño: Miguel Caló lo apalabra para que se les una en Buenos Aires.

Así, el 8 de julio de 1939, a la edad de dieciocho años, acompañado por Mario Sasiain (quien obtuvo doscientos pesos y el permiso para el hijo de parte de papá Piazzolla), Astor supera el dolor que la partida provoca en su madre y emprende el viaje a Buenos Aires sentado sobre la caja de su bandoneón. Llega, debuta con Miguel Caló y éste no le paga. La aventura ha terminado; es preciso empezar a vivir en la realidad.

• •

Al mes de la llegada, Astor Piazzolla vive en una pensión ubicada en Sarmiento 1419, en un cuarto que comparte con Líbero Paoloni, hermano del que le enseñara bandoneón en Mar del Plata. Para entonces, el joven provinciano ya tenía ideas definidas acerca de la música, ya había intentado plagiar a Vardaro en un efímero cuarteto que formó en Mar del Plata y se codeaba con Bach y Gershwin. "Quizá por eso no soportaba al tango tradicional. Escuchaba a D'Arienzo y me tiraba de los pelos, era terrible, una barbaridad, lo anti-musical. Debe ser por eso que, como hasta el año 40 el bandoneón era la estructura musical del tango, cuando llegó la era de la instrumentación, yo fui uno de los primeros."

Integra la orquesta de Gabriel Clausi; forma un dúo de bandoneón con Calixto Sayago, con el que graba obras de Bach y Rachmaninoff; lo acosa la desorientación; se siente solo en una ciudad hostil. Finalmente forma parte de la orquesta

del "maestro" Francisco Lauro, quien le exige tocar a la manera tradicional. Que el chan-chan fue .vertido con holgura lo certifica la temporada de tres meses hecha con Lauro en Radio Belgrano. "En la primer quincena me estafó escandalosamente. En 1939, me pagó 13,50 por todo mi trabajo. Pero igual lo recuerdo; fueron los tres meses más divertidos de mi vida."

Por entonces traba amistad con Hugo Baralis, hijo, violinista de la orquesta de Aníbal Troilo. Juntos, acodados sobre alguna mesa del café "Germinal" escuchan al "Gordo" con devoción, hablan de él, del tango y la gente de tango, comparten una adolescencia que, a veces, les depara sorpresas: Astor, por ejemplo, se libró de hacer el servicio militar.

Un día, uno de los bandoneonistas de la orquesta —Juan Miguel "Toto" Rodríguez— se enferma. Piazzolla le pide a su amigo que llame a Aníbal Troilo. Ante él, derrota su timidez y se postula para el puesto, pero es rechazado, por muy pibe. Insiste, pide ser probado e interpreta todo el repertorio de memoria. Así obtiene el puesto y nuevos amigos, Aníbal Troilo, "Toto" Rodríguez, Alfredo Chitro, con los que empieza a tramar sus bromas: esconde sapos en los estuches de los instrumentos, distribuye pica-pica, le quita la silla al pianista, acosa a todo el mundo con sus indiadas. Así, por ejemplo, se hace amigo del mozo del restaurante donde comen todas las noches, y antes de sentarse lo previene: "mi billete termina con el número tal". Cuando hay

que pagar le dice a Chitro: "pongamos los dos billetes sobre la mesa, el que el mozo elija, paga la cuenta". Por supuesto, todas las noches paga Chitro, quien se limita a rezongar: —Qué suerte tenés, "Pibe". A lo que Piazzolla responde: —"Tano", a vos te ven la cara.

Firmemente establecido en Buenos Aires, él también debe pagar derecho de piso. "Cuando mi padre supo que yo estaba definitivo en la orquesta de Pichuco agarró la moto y se vino de Mar del Plata a cien por hora, para saber en manos de quién estaba su nene, quién era el señor Troilo. Averiguó la dirección, fue a la casa de él y le pidió que me llevara por buen camino, que yo todavía era muy chico. 'Usted es más grande que mi hijo —le decía—, cuídemelo, por favor'. En qué lindas manos había caído. La misma noche después que se fue mi padre, fuimos con el Gordo a jugar pase inglés a Avellaneda, a un lugar que se llamaba 'Pavón Doble Tres', un tugurio 'siniestro', tipo Chicago de los años treinta. Era el frenesí, la vida de la noche, hacer lo que hacían todos". O poco menos que eso. Tener diecinueve años y actuar como una persona grande, estar entre los grandes, ser grande.

° °

En el 40 se sentía muy solo en Buenos Aires, le costaba aprender las leyes del juego. De la orquesta, casi ninguno de sus integrantes vivía solo, todos tenían un par de mujeres conocidas por las frecuentes visitas a los cabarets, acercadas

por las necesidades, por el oficio desprolijo de pergeñar una cofradía de la noche, por cumplir con las normas impuestas a todos los tangueros. En ese horizonte de tilinguería disfrazada de viveza, de inseguridad escondida en machismo, la evocación que Piazzolla hace de sus veinte años puede hacer pensar en una sospechosa candidez. Quizá, la ingenuidad radicaba solamente en ser tímido, en vivir en un mundo de hombres y ser honesto consigo mismo, con sus deseos reales: "Yo vivía solo, extrañaba a mi papá y a mi mamá; en cuanto podía viajaba a Mar del Plata para verlos o iba a cazar a Tandil con mis primos. Yo me quería volver con ellos."

El mundo de la noche no resultaba inaccesible, más aún, trabajar con Troilo le confería una aureola de prestigio que él resistía en aprovechar como los otros: "Lo único que yo quería era tener una noviecita. Todos los músicos tenían alguna relación con las mujeres del cabaret y yo no, no podía pensarlo siquiera. No es que fuera un puritano, nunca lo fui realmente. Pero pensaba: si mi mamá se llega a enterar que ando con una mujer de cabaret, me mata". Así, a las normas impuestas por el ambiente en el que se movía, se oponían más férreamente las que lo educaron dentro de una moral prejuiciosa y latina.

"Porque debo decir que el noventa por ciento de los músicos vivía con una mujer de cabaret y el ochenta por ciento de ellos, el que no era gigoló, le pasaba raspando. Y daban consejos al estilo de 'ché,

si no tenés guita no seas gil, sacale plata a fulana, yo te la presento, está buscando a un tipo'. La cosa venía así. Y como la mayoría de los músicos estaba bastante mal de guita en aquellos tiempos, el que no tenía una mujer tenía dos. El que no tenía un reloj de oro tenía un anillo con brillantes. El músico era así. Ser violinista, bandoneonista o cantor era lucir el sarso, el cuellito duro y empolvarse la cara."

Astor no puede aceptar las nuevas pautas. Habla de ello con Hugo Baralis, le confiesa sus preocupaciones, sus necesidades, evoca a sus padres. "Hasta que un día, Hugo me dice que conoce a una familia macanuda, que me la va a presentar. Después me enteré que él salía con una de las chicas, y le dijo: —Mañana voy a traer a un amigo a tomar el té, pero no le digas nada a tus hermanas, porque él se va a sentir muy incómodo."

Cómplice voluntario de una trampa amistosa dedicada a favorecerlo, Astor va con Hugo a lo de los Wolff, el 21 de septiembre de 1940. Será su último día en Buenos Aires. A la mañana siguiente aprovechará el fin de semana par ir a cazar a Mar del Plata.

La casa quedaba por el Once —Jujuy e Independencia—, y estaba habitada por los padres —él se dedicaba a negocios inmobiliarios, ella era una madre rigurosa que había tenido enfrascadas a sus hijas, que las había educado como correspondía, señoritas dignísimas, aptas para casarse bien, al estilo de la época—, y Poupée, Liebe y Dedé ,las tres mucha-

chas, la última de las cuales fascinó a Astor desde el primer momento. Hugo salía entonces con Poupée.

Entre miradas tímidas, una conversación que siempre amenazaba con expirar y un té casero que apenas aumentaba la intensa calidez del ambiente, Astor logró arrancar algo menos que una promesa. Miradas apenas, complicidades, susurros, sonrisas. A la mañana siguiente, parte a Mar del Plata, y dice en la casa que tiene novia, antes que la misma novia lo supiera. Cuando regresa va a verla inmediatamente, le lleva un regalo, empieza a frecuentarla. "Es que ya no me sentía más solo y estaba enamorado. Al fin tenía a alguien." La espera, la ronda, la acompaña a la academia donde ella estudia pintura, soporta que su padre y su tío vengan en moto desde Mar del Plata para ver con quién estaba saliendo el hijo. La simpatía que surge entre los padres no tarda en cristalizar en los hijos. El 31 de octubre de 1942, Astor y Dedé se casan en la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, en Belgrano y Lima, donde años después se casaría la hija de ambos. Días antes, lo habían hecho en el Registro Civil nº 6, de Belgrano al 2300. La pareja va a vivir a Jujuy 892, en un departamento amueblado con los mil pesos que papá Piazzolla destino para tal fin. Antes, los jóvenes van a pasar su luna de miel en La Falda.

VI

Los años 40 fueron decisivos para el tango, para Buenos Aires, para los argentinos, apretujados entre los fulgores de una guerra que desvastaba a Europa y su propia, compleja realidad. En pleno proceso de transformación, el porteño hablaba, vestía, sentía como en los tangos, sus letras aludían a sentimientos comunes, cortejaban una tristeza con la que él siempre supo llevarse bien.

Astor Piazzolla se insertó en ese caótico collage con las banderas de la revolución, participando en una avanzada en la que figuraban Héctor Artola, Argentino Galván, Osmar Maderna y Osvaldo Pugliese. Para Piazzolla, era como hallar el lugar donde dejar la brasa que le quemaba la mano, el camino para encontrarse desde su titubeante punto de partida.

Ya antes de casarse, cuando vivía en José Evaristo Uriburu 1049, decidió intentarlo todo. Apoyado por su novia, junta coraje y con un concierto bajo el brazo va a Arroyo 892 (la casa de Macoco Álzaga Unzué) a ver a Arturo Rubinstein, entonces de visita en Buenos Aires. Toca el timbre y lo atiende el mismo Rubinstein con una servilleta en el cuello, toda manchada de salsa:

—¿Qué deseaba?

—Mire, maestro, yo soy compositor y...

—Pase, joven, pase. Espere que termine de comer y lo atiendo.

El joven entra tímidamente y se sienta. Cuando queda solo en el salón, se yergue, avanza, rozando apenas las doradas molduras, hasta llegar al Stenway abierto, que aún parece conservar algún sonido, alguna huella. Su respiración se agita y el maestro lo descubre al regresar a la sala con una taza de té. Lo tranquiliza, le pide que le muestre lo que escribió.

Aterrado, el joven no mira al músico cuando se sienta al piano y ejecuta su obra: se concentra en ese manojo de sonidos que le parecen ajenos, graves, bellos. Cuando termina, el maestro se levanta y se acerca a él.

—Esto no puede ser —dice—. ¿Cómo es posible?, un concierto es para piano y orquesta y esto es sólo para piano. En todo caso puede ser una sonata o una suite, pero nunca un concierto.

La visita se desconcierta, balbucea una explicación, se desmorona. Entonces Rubinstein vuelve a hablar:

—Joven, usted tiene condiciones, esto está bien hecho. ¿Quiere estudiar en serio?

Y ante la nerviosa, desesperada afirmación del alumno, Rubinstein asiente y va hasta el teléfono. Disca, habla con Juan José Castro y elogia al postulante, pero no logra su propósito. Eso sí, Castro tras excusarse recomienda a un músico nuevo, joven, que le merece total adhesión por su talento. "Y entonces, yo fui el primer alumno que tuvo Alberto Ginastera."

Alberto Ginastera vivía en Universidad 844, en Barracas, y hasta allí fue Piazzolla durante seis años, todos los martes y viernes a las ocho de la mañana. El sacrificio le exigió dormir sólo tres horas diarias. No lo lamenta ahora, porque "a Ginastera se lo debo todo. Él fue mi verdadero maestro; me enseñó armonía, me enseñó a escribir, influyó en mí. Me enseñó todo de nuevo, como si yo no hubiera estudiado nada, porque, realmente, nada servía de todo lo aprendido hasta entonces. Teoría, armonía, contrapunto, fuga, composición, orquestación; en fin todo."

Cuando integra la orquesta de Aníbal Troilo, la influencia de Ginastera no escapa a sus arreglos. Deslumbra a sus compañeros —"cuando el Gordo se iba, nos quedábamos Baralis en el violín, Goñi en el piano y Kicho Díaz en el contrabajo, y nos poníamos a tocar por puro gusto, imitando a Vardaro y a Julio De Caro, tangos romanticones, musicalmente lindos. Con eso gozábamos, pero Pichuco se enojaba un poco, porque decía que eso nos hacía perder sentido bailable"— y asimila las nuevas incitaciones (son los tiempos en que Benny Goodman y Artie Shaw explican cómo hacer buena música comercial), haciendo oir complejos acordes, instalando violoncellos, violas y violines para arañar el pináculo del sonido. "Esto quiere decir que yo al tango lo sentía, pero lo sentía de una manera no convencional. No como el que dice qué lindo es el tango. Macanas; qué lindo es el tango lindo."

Es cuando, con Hugo Baralis, tarda seis meses para componer "Por culpa mía", sobre letra de Enrique Di Zeo, y luego un tango con letra de Homero Expósito, al que califica de "muy decariano". Intenta acercarse a los letristas de tangos, pero sin éxito, quizá como él mismo dice, "porque el mundo del tanguero es de soledad, sin contactos, es así. Nacer, vivir y morir para el tango." (Noemí Ulla subraya que "los tangos que Piazzolla eligió para grabar, generalmente están enriquecidos con muy buenas letras". Y cita como ejemplos: "Malena", "Fuimos", "Bandoneón arrabalero", "La casita de mis viejos").

Al estudiar con Alberto Ginastera (mientras libera su frustrada vocación de concertista compartiendo ensayos con los músicos del Colón) compone con bases sólidas, se olvida de los bailarines, empeñado en seducir a los músicos y a los conocedores. Toda su barroca, deslumbrante imaginación refulge en las instrumentaciones de esa época, en "Uno", en "Inspiración", en "Chiqué".

Y entonces sobrevienen las humillaciones. Hace una introducción en violoncello para "Copas, amigas y besos", el tango de Mariano Mores que "era tan larga, tan compleja que las coperas del cabaret nos cargaron y salieron a bailar a la pista en puntas de pie, como si fuera música clásica". Y los límites: "Yo me sentía incomprendido, entonces, incluso por Troilo. Porque yo componía y el Gordo, aunque supiera que quedaba hermoso, me pasaba la goma, porque decía que no era

comercial, que no tenía fuerza, que no era bailable. A mí los bailarines nunca me importaron; lo importante era ver qué cara ponían los músicos al tocarla. Si ponían cara rara, era mala señal. Si a ellos les gustaba, era mi felicidad. Y esa es la diferencia con Pichuco. Él, que es un gran intuitivo, no supo tener la personalidad necesaria frente a su música y a su orquesta. Así, él dependió de los orquestadores, que le hicieron perder sabor troiliano. (Sabor troiliano: ritmo, fuerza, ternura, vibración, elementos propios del tango del 40, del cual Pichuco es el representante más característico). Por eso sus épocas son reconocibles a través del tiempo, según el orquestador que haya tenido."

Sin afiliarse a SADAIC, sin preocuparse por la densa crisis política que sacude a su país, Piazzolla busca como cómplices a Baralis, Goñi y Rodríguez para recuperar la adolescencia. En 1944, ponerlo en práctica les cuesta el puesto, determina el fin de la relación Troilo-Piazzolla. "El Gordo nos echó a Baralis y a mí porque yo pasé al lado de él y para saludarlo lo cachetié en la mejilla y le puse pica-pica, un poco antes de empezar la función en el cabaret. Fue un lío. Nos tomó después, pero al mes nos echó de nuevo. Orlando Goñi ya me había propuesto que nos fuéramos juntos a formar orquesta con Fiorentino. Claro, con Pichuco yo ganaba trescientos pesos y con Goñi iba a ganar ciento veinte. Pero me importaba un pepino; lo único que yo quería era tocar."

La aventura con Goñi capota antes de empezar, y Astor Piazzolla forma solo la orquesta con Fiorentino. En ese tiempo, graba para Odeón, admira a Maderna, Maffia, Laurenz, Artola, Caló. Admira a Aníbal Troilo, aún cuando ahora se permita evaluarlo: "Troilo a mí no me enseñó nada, y eso que yo lo tuve a mano en su mejor época, porque desde entonces hasta ahora sólo se está repitiendo. Yo aprendí su manera de decir, la esencia pura que tenía para tocar el tango. Pero no sólo de Troilo aprendí, sino también de Osvaldo Pugliese, de Orlando Goñi, de Alfredo Gobbi. Gobbi, para mí, fue mucho más importante que Troilo; aprendí muchísimo de él. Argentino Galván también era importante en esa época, aunque como buen intuitivo se repitiera un poco. Y de Horacio (Horacio Salgán), un hombre que ha estudiado mucho, y eso se nota en su manera de instrumentar, de tocar el piano, también aprendí. Él, más que un sonido de tanguero, hace un sonido de pianista."

Deja a Aníbal Troilo en 1944 y forma el rubro "Francisco Fiorentino con la orquesta de Astor Piazzolla". "Eso me gustó —confesará después—, era la primera vez que figuraba." Y también acercarse a la meta.

Sin nadie que borre sus fantasías, Piazzolla se siente libre para moverse en el pentagrama. Fiorentino lo respeta; desde su puesto de ídolo intuye que debe dejarlo hacer. Como respuesta, el mismo Piazzolla mide sus invenciones, y así la alianza resulta exitosa. Una buena tem-

porada en el "Ebro Bar" es seguida por un éxito formidable en Montevideo, donde actúan en el café Ateneo, en Radio El Espectador y el cabaret "Chantecler" con gran suceso. Por entonces, compone "En las noches" y "Noches largas".

Mientras, en su vida privada, la pareja estructura dificultosamente su relación, apuntala una imagen que sus amigos definirán años después como "la versión porteña de Doris Day y Rock Hudson, en una comedia rosa". En la época en que Piazzolla es bandoneonista de Troilo —"él era lo más importante que ocurría en 1940, indudablemente. A mí me gustaba mucho trabajar a su lado, era un lujo, tenía esas cosas de Pichuco que tanto aportaron. Lástima que en vez de mantenerse haya preferido aspirar a ser mito. A decir verdad, me parece que en aquella época tenía ya cosas que se parecían a D'Arienzo, pero yo no las veía. A mí me gustaba con locura mi trabajo; yo estaba en lo mío"— su matrimonio se conforma a partir del sentimiento, a partir de la mutua adaptación: Odette se levanta temprano para atender al marido, deja todo —incluso la pintura— para adaptarse a sus horarios. Él termina en el cabaret a las cuatro de la mañana, juega al billar con los amigos hasta las siete y retorna a casa a la hora en que suena el despertador para su esposa. Desayunan juntos y él comienza a estudiar sus lecciones para Ginastera y para Raúl Spivak, con quien, desde 1942, toma lecciones de piano.

En 1943 nació Diana Piazzolla. Al año

siguiente, su hermano Daniel. y la pérdida de la seguridad que representaba integrar la orquesta de Aníbal Troilo. Cuando Bruno Bandini le estrena una obra en Radio del Estado el panorama se complica aún más, pues surge una escisión real, en lo profundo, entre el mundo del tango y el mundo de Piazzolla, entre sus verdaderos, ancestrales sueños y una realidad apasionante y árida en la que es arreglador de Aníbal Troilo y comparte inquietudes con Horacio Salgán, Argentino Galván y Héctor Artola. Cuando los mundos se tocan, hace instrumentaciones influido por Ginastera, para regocijo de sus amigos. Cuando se distancian, Piazzolla entra en crisis, tambalea antes de resolver una elección, busca el apoyo de su hogar, una paz fabricada, uterina, minuciosa, una relación paciente que soporta todas las colisiones. La experiencia con Ginastera lo induce: el mundo del tango ya no le satisface, acusa a los tangueros de no conocer "ni a Stravinsky ni a nadie, sólo tango"; busca a los integrantes de la orquesta del Colón para hablar con ellos de música, de autores, de sueños. Intercambia discos de Stan Kenton, vuelve al jazz y finalmente se esclarece, se lanza a la gran aventura: en 1946, aconsejado por su mujer, Astor Piazzolla forma su propia orquesta, con la que debuta en Radio El Mundo y en el café "Marzotto", mientras graba para Odeón.

Al café empiezan a llegar músicos de todas las disciplinas para conocerlo, para valorar sus obras. "Sólo estaban Maderna

y Salgán haciendo lo mismo que yo. Era lindo. Era una carrera por superarnos. Horacio tocaba algunas cosas mejor que yo, y eso me obligaba a mejorar." Y redondea la descripción: "Era la felicidad de ser libre."

* *

La libertad exige precios altos, eso lo sabe cada hombre desde el principio, desde la primer mañana de su vida de adulto. Con la obstinación de un adelantado y el desconcierto de un intuitivo, Astor Piazzolla se abre camino dificultosamente para tratar de explicar a los porteños cómo es su música. Desgraciadamente, los porteños creen saberlo y no terminan de aceptar a un tanguero personalista que desprecia a los bailarines, a las letras "con sentimiento" y pretende que el tango sea escuchado con la misma quietud y recogimiento que la música de concierto. En verdad, los conocedores lo respetan, lo valoran, lo alientan. Él titubea y se confunde; el futuro sigue siendo una masa viscosa e inapresable que exige concesiones, que obliga a agachar la cabeza.

En 1947, descubre al cine argentino como una posible veta de trabajo. En verdad, desde los tiempos en que Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Mercedes Simone y Tita Merello mostraron juntas sus caras blanquecinas en "Tango", el film de Luis Moglia Barth, las dos disciplinas se habían mantenido cercanas: la fusión había logrado notables éxitos de taquilla.

Él, que vive en la "nueva Argentina de Perón", que estudia composición por su cuenta y hace orquestaciones para Aníbal Troilo, Francini - Pontier, Osvaldo Fresedo, Osvaldo Pugliese y José Basso; él, que compone música para obras de teatro, accede a ingresar al cine industrial firmando contrato con la productora General Belgrano. Su primer trabajo se instala en la banda sonora de "Con los mismos colores", una película de fútbol con argumento de Borocotó, dirigida por Leopoldo Torres Ríos, que interpretaron Nelly Daren, Mario Boyé y Alfredo Di Stéfano.

"Era una película de fútbol, mi música no tenía nada que ver con el tema; yo de fútbol nunca entendí mucho. Pero tenía setenta tipos en mi mano y podía hacer la música que quería. Con tanta gente, sonaba genial. Tenía absoluta libertad para escribir lo que quisiera y los músicos estaban encantados. Claro que por ahí se veía en la pantalla a Mario Boyé pegándole una patada a la pelota y se oía en la banda una música sinfónica que no tenía nada que ver. Pero yo escuchaba a la orquesta y no veía ni imagen ni nada."

Por ese trabajo ganó siete mil pesos.

Al año siguiente, con el mismo equipo, repite la experiencia en "Bólidos de acero". Unos meses después participará en "El cielo en las manos". Cansado de la gente del tango y su ambiente, apoyado por su esposa, decide disolver la orquesta, a pesar de la libertad que ella le había hecho ganar, a pesar del prestigio. El

tango lo aburre, la música de concierto absorbe su vida, la respira constantemente, la tararea en los colectivos, en su casa, haciendo gemir al bandoneón. Deja la orquesta porque "eran once músicos de los que salía siempre lo mismo. Claro que lo que salía era el máximo, pero entre ese límite y el ambiente de tango, yo estaba harto. Además, yo trabajaba en cooperativa como Osvaldo Pugliese (no exactamente; la cooperativa de Pugliese se rige por méritos individuales, las ganancias van en proporción al esfuerzo); pero esos años eran de gran euforia sindical y las tendencias de izquierda hacían desvariar a muchos."

Piazzolla, que se jacta de no haber tenido jamás discusiones con sus músicos por problemas de dinero, se sublevó cuando ellos le exigieron ganar todos el mismo sueldo, a pesar de que él hacía las instrumentaciones: "Por cierto, yo ganaba lo suficiente como para vivir, aunque no como Marianito Mores y toda esa gente que hizo un comercio del tango. Reconozco, por supuesto, que la orquesta era muy buena, tenía una gente bárbara a mi alrededor. Estaba Atilio Stampone en el piano, Hugo Baralis, Roberto Difilippo, Leopoldo Federico; qué sé yo. Ellos son grandes músicos y, por ejemplo, en el 46-47-48, viajamos a Montevideo y tuvimos un éxito sensacional. Ellos eran muy buenos, realmente."

Es cuando Bruno Bandini le estrena la Suite para arpa y orquesta, por Radio del Estado. La escisión adquiere contornos dramáticos. "Al tango lo miraba de

reojo, quería estudiar en serio y dejar todo lo demás. Cuando la orquesta se disolvió, hice arreglos para sobrevivir, músicas para obras de teatro y películas, pero de tango, nada". El estreno de la Suite modifica radicalmente su postura, lo arranca de cuajo, le permite solamente mantener un vínculo afectivo con la ciudad a la que está ligado por puro amor, por presencia cotidiana. "Es que tras el estreno de la Suite, yo había empezado a volar, a volar; al tango ya no lo aguantaba, me parecía limitado; quería ir más allá. Ya había escrito muchas obras de cámara, obras para cello, suites para piano, que sé yo. También una Sonata para piano, que el mismo Ginastera puso como ejemplo en el Conservatorio. Y para mejor, me las estrenaban. Compuse una Suite para oboe y orquesta de cuerdas, dos temas para clarinete y orquesta de cuerdas que grabó Marito Cosentino para RCA Victor, con la orquesta de Vieri Fidanzini, y que aún hoy está en los repertorios de varios clarinetistas de todo el mundo. También dos tangos para orquesta de cuerdas, a los que se recurre con frecuencia para hacer los programas como un relleno salvador."

En 1951 escribe "Contrabajeando", junto con Troilo; en 1952 compone "Fugitiva", con letra de Juan Carlos La Madrid. En 1953 "La misma pena", con letra de Homero Expósito, con quien diez años antes había hecho "Pigmalión". En 1953 también compone la partitura para el film "Stella Maris" y concreta su obra de mayor aliento: "Rapsodia porteña",

que envía a los Estados Unidos, a un concurso cuyo premio consiste en ir por seis meses a la Universidad de Berkeley, California, a estudiar con Aarón Copland. Esta posibilidad lo obsesiona, le crea sueños que se derrumban al conocer el resultado: el premio lo obtiene Pía Sebastiani; Piazzolla queda relegado al segundo lugar.

Pero no ceja. Instado por Ginastera, lleva su "Sinfonía de Buenos Aires", a que la vea Juan José Castro, quien tras pequeñas correcciones lo impulsa a presentarla en el concurso "Fabien Sevitzky". El premio consiste en cinco mil pesos y en que el propio Sevitzky venga a Buenos Aires a dirigirla por Radio del Estado. Piazzolla arrebata el trofeo por unanimidad.

"En la obra había dos bandoneones y una 'lija', un instrumento que yo inventé, que tuve que mandar hacer a un luthier de Caballito, porque necesitaba un sonido como el de chicharra, que yo uso bastante en los tangos para marcar el compás. Es lindísimo. Pero los músicos clásicos creen que sus violines se perjudican haciéndolo, y como cuidan sus instrumentos exageradamente, yo sabía que no iban a querer hacerlo. Es una gran percusión, sin embargo; se hace en el violín detrás del puente, da mucho swing. Me hicieron una caja armónica, tres cuerdas, dos puentes y un arco chiquito. Se lo llevé a Sevitzky envuelto en papel de diario y él, riéndose, me dijo que si para hacer mi música había sido necesario hacer un

instrumento, de paso también podría haber hecho el estuche."

Los bandoneones fueron tocados por Federico y Alfonsín. La obra gustó mucho, pero provocó escándalo, porque los académicos se indignaron al ver bandoneones en una orquesta sinfónica y decían que "estábamos en un bar de tango". Me acuerdo que Montero, el que hasta hace un tiempo fue director del Colón, se enfureció tanto que le dio un paraguazo a uno de estos anteojudos. Esto pasó en la Facultad de Derecho, en el Aula Magna donde se estrenó, y allí se armó un relajo de novela. Me acuerdo que, al finalizar la obra, Sevitzky me llamó para que saliera a saludar y yo salí todo tímido. Cuando fui a hacer la inclinación vi que todo el mundo se estaba agarrando a trompadas, como si fuera un gran ring. —¿Qué pasa?, pregunté, totalmente confundido. Y Sevitzky, sonriendo, me contestó: —Don't worry, that's publicity. (No se preocupe, es buena publicidad)."

VII

En los años 1954-55, el Aula Magna de la Facultad de Derecho era un reducto de buena música, accesible a todo el mundo, un ejemplo de difusión cultural, un modo posible de soslayar la inaccesibilidad del teatro Colón. Ahora, aquella perdida experiencia pertenece un poco a la historia generacional.

Por esa hendidura penetró Astor Piazzolla para satisfacer una postergada necesidad. Fue "descubierto" por la gente joven de Buenos Aires, que llevaban años de lejanía con el tango; fue convertido en símbolo en el momento en que su propio proceso evolutivo le exigía ir más allá. Entonces, Astor Piazzolla aceptó la beca que le ofreció el gobierno francés para ir a París por un año, a estudiar con Nadia Boulanger. Dedé Wolff también obtuvo un viaje para estudiar pintura con André Lothe.

El matrimonio dejó a los hijos con los abuelos y se embarcó, atravesando el Océano sin plata y con sueños. Arribaron a París y se instalaron en la casa de Héctor Grané, un músico argentino que vivía con y de su piano en Montmartre. "Comíamos salteado —rememora—, hoy sí y mañana no, porque las becas eran muy ajustadas. Yo llevé el bandoneón por las dudas, aunque hacía años que no lo tocaba." A la vuelta de la casa —en 36 Rue Ballú— vivía Nadia Boulanger. Cerca, estaba el atelier de André Lothe.

En París, Piazzolla descubrió que su tango "Prepárense" —escrito en 1952— era un hit de las orquestas típicas francesas. Los derechos de autor alivianaron la precaria situación de la pareja, pero para Astor no significaron la recuperación: sus clases reflejaban la crisis que lo corroía, la confusión que él negó en todo momento. Sin embargo "Nadia Boulanger no estaba totalmente convencida conmigo. Me decía: 'esta música está bien escrita, pero le falta sentimiento' ". Desmoralizado, titubeante, se abandonaba a la ciudad, recorría sus calles buscando, buscando, dejándose atrapar por la tristeza, cediendo a todas las trampas, extrañando, sintiéndose mal, compartiendo la pena con amigos argentinos y franceses: Héctor Grané, Carlos Marcó, Lalo Schiffrin, Martial Solal, Edouard Pecourt, Marcel Feijóo. Cambiando domicilios, participando en la imprevisibilidad, cinceló una nueva visión emocional, una mirada de argentino. "Me ha quedado un gran cariño por todo aquello. Después de mi país, lo que más me gusta es Francia."

Un día, la tensa relación mantenida con Nadia Boulanger hace crisis. La profesora dice: —"Bueno, ha llegado el momento de conocer al verdadero Piazzolla, porque esta música no es realmente la suya. Vamos a ver qué toca Piazzolla en la Argentina". Aún ahora, quince años después, él puede recordar con precisión la escena, devolverle su intensidad dramática: "A mí me da vergüenza decirle que tocaba tango. Justamente yo, que

para ella era el bocho, el intelectual sudamericano. Pero me animé y se lo dije. Y ella va y me dice: —'Ah, tango, sí, ¡qué lindo!' Yo no lo podía creer. Ella vuelve al ataque: —'Pero usted no toca el piano en la Argentina, quiero decir, para interpretar los tangos. ¿Qué instrumento toca?'. Yo me moría, pensaba: 'si le digo a la vieja que toco el fueye, me saca rajando'. Finalmente tomé coraje y se lo dije. Bueno, ella me alienta, me hace sentar en el piano, se sienta junto a mí y empiezo a tocar 'Triunfal'. En el octavo compás se levanta, me toma las manos y me dice:

—No abandone jamás esto. Esto es su música, aquí está Piazzolla.

Y bueno, aquí estoy, ligado para siempre al tango y al bandoneón, gracias en parte a las palabras de Nadia Boulanger".

* *

"La primer persona que me alentó en serio fue ese monstruo, esa espléndida mujer que me enseñó la esencia de la música, contrapunto orquestal y qué sé yo cuántas cosas más. Ella me abrió los ojos, porque al llegar a París yo había empezado a rever mi actitud hacia el tango y eso me creaba mayor confusión. Lo que ella incrementó dentro de mí terminó por darme vuelta. Ella, más que nada, me dio confianza en mí mismo, me hizo ver que yo, en el fondo, era un tanguero, que lo demás era también importante, pero no era lo mío, era un otro yo cerebral, falso. Y entonces, todo lo que tuve en

contra del tango se volvió a favor del tango dentro de mí".

Al terminar la beca, la tormenta ha pasado, la lucidez se ha convertido en un hábito cotidiano. Firma contrato con tres empresas grabadoras francesas —Barclay, Vogue y Festival—, y "en un mes me compuse doce tangos con sus orquestaciones y grabaciones. Hasta el día anterior a nuestro regreso estuve grabando un montón de tangos, los que todo el mundo conoce, qué sé yo, 'Chau París', 'Prepárense', 'Picasso', 'Imperial', 'S' il vous plait', 'Marrón y azul', 'Sens unique', 'Tzigane tango', etcétera, etcétera. Allí se me pegó la manía de poner la pierna sobre la silla. No podía ver a los músicos en el mismo nivel que yo, tenía que sentirme por encima de ellos."

Por encima o por debajo de sus músicos, Piazzolla escribe a sus amigos de Buenos Aires y prepara su regreso. Convoca a Francini, Stamponi, Nicolini, Baralis, Bragato, Roberto Pansera y Horacio Malvicino, y les encomienda que estén alertas, porque a su vuelta va a formar un conjunto "para matar".

La promesa se cumplió. Al retornar a la Argentina, Astor Piazzolla formó el "Octeto Buenos Aires", donde todos ganaban lo mismo. "Éramos una furia que se llevaba dentro y que al fin podía salir. Éramos ocho tanques de guerra y era 1955, cuando lo que hacíamos era absolutamente revolucionario. Ensayábamos todos los días, durante dos o tres meses, y al fin nos largamos. Yo hacía orquestaciones complicadísimas, pero estaba tran-

quilo; con Francini, José Bragato y Hugo en el violín no había problemas, eran formidables."

Allí, por primera vez, Piazzolla incluyó guitarra eléctrica en sus orquestaciones. Tocado por Horacio Malvicino, el instrumento desató el escándalo. Los tangueros se tapaban los oídos y acusaban a Piazzolla de juguetear con su propio conflicto: en verdad, concertista frustrado, Astor demoró en asimilar la esencia tanguera. Sus obras de esa época tenían la fuerza, la intensidad que siempre le fueron características, pero también tenían una barroca, agresiva necesidad de "epater" que le posibilitó su primer, gran triunfo del retorno. Se le ofreció hacer un concierto en la Facultad de Derecho, y el rector se negó. Los estudiantes sortearon la negativa y la función se realizó con gran suceso. "Fue una cosa increible ese concierto, un éxito fabuloso", recuerda ahora, cuando alcanza a valorar también lo que ese recital significó: la aproximación definitiva a los intelectuales y estudiantes de su ciudad. Mientras, hacía un par de programas en Radio del Estado y se acercaba a los grupos de danza moderna que iniciaban experimentaciones con su música. Ana Itelman fue, quizá, la precursora. Era 1957, componía "Tres minutos con la realidad".

Los tiempos no estaban para proezas. Mientras Dizzy Gillespie se declaraba admirador incondicional del músico argentino, las compañías de grabación decidieron que Piazzolla era peligroso. Las radios no abrieron sus puertas, las posibili-

dades de trabajo mermaron. Un par de discos, experiencias aisladas en teatro, un perfeccionamiento incesante, apenas canalizaron en la partitura de "Los tallos amargos", un film que dirigió Fernando Ayala sobre libro de Adolfo Jasca. Fue "una experiencia que me gustó, fue algo serio para mí. Sentí que había relación entre imagen y texto".

Decidido a concretar una verdadera renovación en el tango por una íntima convicción personal, por una intuición indetenible, estudia dirección orquestal con Hermann Scherchen, y tiene por compañeros a Simón Blech, Ignacio Calderón, a muchos que hoy son directores de música clásica. Hace partituras para varios films —"Marta Ferrari", "Una viuda difícil", "Continente blanco"—, y, progresivamente, la realidad completa la contradicción: en el instante en que su música cumple una función decisiva para la evolución del tango, las dificultades lo abruman, lo hacen vacilar, lo presionan hasta tal punto que, en 1958, convencido por sus amigos, apalabrado por un contrato verbal que no se concretó, Astor Piazzolla deja todo, toma a su familia y viaja a Estados Unidos, donde vivirá tres de los más amargos años de su vida.

* *

Primero viajó él, a los tres meses toda la familia. Se instalaron en 202 West de la calle 22, en la casa de Bernardo Altman, un cellista argentino perteneciente a la Filarmónica de Nueva York. Al poco

tiempo de llegar, Piazzolla descubrió que el contrato no existía, las posibilidades de trabajo tampoco; que había que resistir, había que negarse y finalmente aceptar. El único consuelo era llegarse hasta Washington Square y empezar a caminar, recuperar la instancia a cada paso, decirles a Diana y a Daniel: "aquí viví yo", "aquí tu abuelo, un día", "antes, en aquella cuadra había una panadería cuyos dueños tenían una hija que..." Pero también hubo que trabajar y hacer lo que viniera.

"Yo agarraba cualquier rebusque, porque la situación era desesperada; no teníamos ni para comer. Así que empecé a hacer arreglos para una norteamericana que cantaba música tropical, hice como veinte y no me los pagó, porque dijo que eran tan complicados que no los podía usar. La situación económica se hizo insostenible, tuve que vérmelas con los gangsters del submundo del espectáculo para lograr hacer un quinteto."

"Lo llamo 'un quinteto' de bueno que soy. Era un engendro de bandoneón, guitarra eléctrica, vibrafón, piano y bajo. Allí fue cuando empecé a hacer 'Jazz-Tango', uno de mis pecados capitales." Aquí Piazzolla modifica el tono para pergeñar la defensa: "Tenía que hacer concesiones. Hubo que grabar un par de discos, uno de ellos con coro, me acuerdo. Gracias a Dios eso casi no llegó aquí, y allá fue un fracaso. Menos mal, porque era realmente espantoso. 'Derecho Viejo' y 'El choclo' al estilo americano, con orquesta y coro. Como hay Dios, quiso

Dios que ese disco no tuviera difusión. Pero eso no alivió mi depresión."

Prepara un ballet "fatídico" con Ana Itelman y se van a Puerto Rico a presentarlo al hotel "Flamboyant". Se consuelan imaginando una cantata basada en "El hombre de la esquina rosada", cuya música compone basándose en las palabras de Jorge Luis Borges. Vuelve a Puerto Rico con el ballet de Juan Carlos Copes, y luego nuevamente a Nueva York. "Era para enloquecer. Formamos un espectáculo con El Chúcaro, donde hacíamos un pastiche de folklore, tango, zambitas y chacareritas. Entre malambos y huijas yo me estaba doblando por la mitad, había llegado al tope, no podía más. Me acuerdo que un día me encontré con el ingeniero Matraj en el 'Chateau Madrid' y me dijo: '—Piazzolla, ¿qué está haciendo acá?; esto no es para usted'. En realidad era lamentable, parecía el clima de las casas malas, como dice Borges."

Es cuando llega la noticia de la muerte de su padre, y Astor le dedica "Adiós, Nonino", porque tanto dolor, tanta rabia de vivir ya no tienen palabras para ser expresadas. "Lo de papá fue el golpe de gracia. Entre eso y lo que yo estaba viviendo, los tres años se me hicieron insoportables. Qué paradoja; mientras en un montón de partes a mí se me consideraba un músico talentoso, yo tenía que vivir de esa manera. Debe ser la famosa ley de las postergaciones; allá nunca pude hacer lo que quería." También fue la desilusión, una realidad que se impuso con mayor dramatismo que el que Piaz-

zolla estaba preparado para soportar. Cuando llegó 1960, el músico hizo planes, ahorró un poco de dinero y esperó. Finalmente regresó a Buenos Aires con su familia y la recuperación de su propia vida. Había que empezar otra vez desde el principio, pero esta vez sin pena. La pesadilla había terminado.

VIII

Una vez, cuando era un pibe argentino que hablaba italiano e inglés por los barrios bajos de Nueva York, un grandote le dio una paliza. Llorando, Astor se lo contó a su padre, y éste le ofreció veinticinco centavos para que vengara la afrenta. El hijo sumiso salió a la calle, buscó al mastodonte y cuando lo encontró le asestó una trompada en pleno rostro, huyendo después. Cobró los veinticinco centavos y la ofensa. Pero, por sobre todo, se demostró a sí mismo capaz de sobrellevar las cuestas más empinadas y alcanzar sus metas.

Cuando, en 1960, concluye la desastrosa aventura en los Estados Unidos, Astor Piazolla regresa a la Argentina, porque entiende que su lugar está aquí, que la ciudad está arraigada en él profundamente. Dos hechos conspiran contra su futuro: a) la ciudad ha empezado a transformarse; b) la ciudad ha empezado a olvidarlo.

La confusión no cabe, bajar la guardia es suicidio. Los planes inmediatos deben cubrir las necesidades familiares y el presente. Los mediatos tienen que ser lo suficientemente amplios como para permitirle escribir lo que desea y también tocar, porque una fase no puede prescindir de la otra.

Empieza la reconstrucción a partir de cero, como si naciera de nuevo, pero apre-

ciando el peso del fracaso. Con la poca plata que pudo traer, se instala con su familia en un departamento de Libertad al 900. Por ese dinero, cuya importancia niega pero acepta y valora como cualquier otro, accede a hacer una serie de programas con la orquesta de cuerdas de Radio Splendid; esta vez las heridas duelen demasiado como para que el displacer se note. Más bien, priva sobre todas las cosas, sobre los mismos recuerdos humillantes, el goce del retorno, de estar otra vez con los amigos en la ciudad que le pertenece. En ese momento Canal 9 lo contrata para hace "Welcome Mr. Piazzolla", con la conducción de Carlos D' Agostino.

La oferta que el ingeniero Matraj le hiciera en Nueva York (mientras actuaba en el "Chateau Madrid") se concreta, es una posibilidad cercana. Antes, en 1961, decide capitalizar algo de sus trajines por los Estados Unidos, e inaugura una nueva modalidad: boliches para escuchar música, en "Jamaica" —San Martín y Charcas—. Con Horacio Salgán, Ubaldo de Lío y Sergio Mihanovich, Astor Piazzolla debuta con su quinteto (formado por entonces por Horacio Malvicino en guitarra eléctrica —seis meses después, lo suplantaría Oscar López Ruiz—, Kicho Díaz, Simón Bajour —luego Elvino Vardaro— y Jaime Gosis), y concreta un paso fundamental para la historia del tango moderno. También obtiene un éxito tan sensacional que debe mudarse, en 1962, a "676", el local que el ingeniero Matraj abrió en Tucumán al

600. Allí permanece con suceso hasta el año 1964.

" '676' fue un gran momento en mi vida. Allí venían todos los músicos que llegaban a Buenos Aires, y eso me permitió conocer a mucha gente notable, saber que en el exterior mi música se respetaba, mi esfuerzo adquiría algún valor."

El reconocimiento no tarda en llegar. Un Piazzolla menos agresivo, más pulido, más consciente de su estilo, gana su ubicación ante un público distinto. "676" fue un boliche que estuvo de moda entre estudiantes e intelectuales; su eclecticismo le permitió albergar a un nuevo público, a un grupo social (a mitad de camino entre el week-end con pileta y la Facultad de Filosofía y Letras abandonada el día del casamiento) con posibilidad de convertir al tango de vanguardia en un gusto exclusivo.

Piazzolla percibió la modificación, pero halló imposible o injustificado rechazarla. Además, por el local pasaron figuras de la talla de Enrique Villegas, Stan Getz, Eduardo Rovira, Oscar López Ruiz, Donnah Carroll. En su clima, fueron posibles todas las confesiones y todos los escándalos —de los cuales el mismo Piazzolla no fue ajeno más de una vez—, todos los contactos y las iniciaciones.

"Conocí al director de la Orquesta de Cámara de Israel, a la Sinfónica de Filadelfia, al cuarteto Vegh, al Modern Jazz Quartet, a Stan Getz, Mayssa Matarazzo, Joao Gilberto, Os Cariocas, Dizzy Gillespie; no sé toda la gente valiosa que llegó

hasta Buenos Aires en ese tiempo, concertistas, instrumentistas, pianistas, cantantes, músicos serios y populares. Gracias al tango logré que ellos se acercaran a mi música, que me alentaran." Eso no sólo lo llevó adelante como profesional, también ratificó su oficio, aceitó su relación con el tango. "Puedo decir que entonces había empezado a estar seguro de mi música. Había entendido que ese era mi lugar y ese mi oficio. Claro, la parte económica nos afectaba a todos, porque si bien profesionalmente las cosas andaban tan estupendamente, ganábamos poco. Nosotros poníamos el hombro pero los que se beneficiaban eran los dueños del local, como ocurre siempre."

También, como ocurre siempre, el local cambió varias veces de dueño, y su prestigio se melló. Los precios fueron rápidamente incrementados y eso "perjudicó mucho. La gente dejó de venir. Allí iba mi gente, los escritores, los pintores, la gente joven, los músicos, los periodistas, que ya empezaban a apoyarme; era toda gente que empezaba a creer en mí, que empezaba a valorarme. Pero era gente que no podía seguir viniendo a "676" porque no les alcanzaba la plata. Entonces, mi público no tenía un buen caudal adquisitivo".

Por entonces RCA Victor concertó con Piazzolla la grabación de dos discos: uno con temas tradicionales, se llamó "Piazzolla, ¿o no? - bailable y 'apiazolado' ". Cantando Nelly Vázquez, contenía, entre otros temas, "Don Juan", "Chiqué", "Tierrita", "Cristal", "María" y sus tangos

"Prepárense" y "Triunfal". Había también dos memorables interpretaciones de "Mi redención" —el tango de Alfredo Gobbi— y "Quejas de bandoneón". La empresa juzgó conveniente promocionar la grabación apelando a una frase de Oscal Wilde: "Sólo hay una cosa en el mundo peor que el que hablen de uno, y es que no hablen". El otro disco contenía temas que el mismo compositor eligió: "Yo quería grabar 'Adiós, Nonino', 'Calambre', 'La calle 92', 'Contrabajeando', 'Lo que vendrá', qué sé yo. Así que acepté. Gracias a Dios, el comercial no caminó y en cambio el otro fue un éxito bárbaro; fue la concreción, el verdadero punto de partida".

En 1964, Piazzolla deja '676', cobra 250.000 pesos en SADAIC por derechos de autor y es invitado por el gobierno del presidente Illia a integrar una comitiva llamada "Panorama Cultural Argentino", que dará recitales en Waishington. La comisión, organizada por Norberto Barrenechea, entonces embajador argentino en Washington, tiene un claro objetivo: exportar música popular argentina. La embajada cultural, compuesta por Astor Piazzolla y su quinteto "Nuevo Tango", Los Huanca-Hua y Edmundo Rivero entre otros, debuta en el Philarmonic Hall de Nueva York, el 26 de mayo de 1965. "Había gente de lo mejor, dimos tres conciertos en Washington y otros en Nueva York, con críticas en el 'New York Times', cuyo comentarista quedó enloquecido." (El crítico era Robert Shelton, y dijo: "He sido cautivado

por un quinteto dirigido por Astor Piazzolla ejecutando tango contemporáneo. La increíble imaginación de este grupo y sus novedosos timbres instrumentales han hecho que este concierto resulte de lo más emocionante. Lo más importante que podría agregar es que el quinteto de Astor Piazzolla suena a Piazzolla, y eso es mucho decir"). "Él pareció entender profundamente qué es lo que yo me proponía hacer con el quinteto. Él entendió que por abajo había tango y por arriba música; él dijo que la única forma de lograr que una expresión nacional fuera universalmente válida era si la raíz nacional estaba insertada en un contexto musical también válido. Pero en el fondo eso me dolió, porque era un extranjero quien había interpretado algo que acá muchas veces fue negado y que era lo que yo me propuse hacer durante toda la vida, es decir, la síntesis."

El programa organizado por el gobierno argentino comprendió conciertos en San Pablo y Río de Janeiro. "Nos fue espléndidamente con el quinteto, nos captaban de una manera que acá nunca percibí." De regreso, recaló en el Uruguay, en cuya capital dio un recital en el SODRE, "donde ocurrió algo único, sin precedentes. Las localidades se agotaron, a pesar de la escasa difusión del hecho. Tuvimos un éxito fabuloso. Nos aplaudieron de pie al terminar, y para qué decir, hubo que hacer infinidad de bises. Fue una de las emociones más grandes de mi vida".

Al llegar a Buenos Aires, Piazzolla

graba un disco que dedica a "mis maestros: Alberto Ginastera, Nadia Boulanger y la ciudad de Buenos Aires", que reproduce el concierto dado en el Philarmonic Hall en música suya: "Canto de Octubre", "Mar del Plata 70", "Todo Buenos Aires", "Milonga del ángel", "Resurrección del ángel", "La mufa", "Tango diablo", "Romance del diablo" y "Vayamos al diablo", una danza que preanuncia cierto acercamiento al folk argentino, una intención que reaparecerá en su última obra.

De esa época es también su viaje a Chile, donde vuelve a percibir que "en el exterior no se discute si mi música es o no tango. Es música, gusta, tiene calidad y se la acepta". Y además trata de canalizar sus inquietudes, ambiciona ensamblar su música a otras manifestaciones artísticas, una moción que, en 1962, lo llevó a usar una pintura de Vicente Forte para su long play "Nuestro Tiempo", donde musicaba poemas de Juan Carlos La Madrid y Diana Piazzolla.

Un par de años después, usó a Osvaldo Romberg para ilustrar "Tango Contemporáneo", documento de la fusión entre Piazzolla y Sábato. Allí, con un octeto formado por Jaime Gossis, Oscar López Ruiz, Kicho Díaz, Antonio Agri, José Bragato, Jorge Barone, Leo Jacobson y la voz de Héctor de Rosas, incluyó dos temas propios —"Lo que vendrá" y "Divagación"—; otro en combinación con su hija Diana —"Réquiem para un malandra", recitado por Alfredo Alcón—, "Recuerdos de Bohemia" y "Milonguita",

como homenaje a Enrique Delfino; "Noposepe" de José Bragato; "Ciudad triste", de Osvaldo Tarantino; "Sideral", de Emilio Balcarce, y la "Introducción a héroes y tumbas", donde el compositor describía admirablemente el ambiente de la obra, acompañando la voz de Ernesto Sábato que recitaba un fragmento. También por entonces, un tema de Piazzolla —"La muerte del ángel"— inspiró a Alberto Rodríguez Muñoz su obra homónima. Para ella, el músico escribió la "Introducción al ángel" y "La muerte del ángel". El tango original no fue utilizado. Dos años después, el binomio reincidió con "Melenita de oro", estrenada en el teatro San Martín. De allí surgió "Verano porteño", uno de sus temas más logrados.

Entonces, ocurrió lo inesperado, lo que nadie hubiera podido predecir seriamente. Astor Piazzolla hace sus valijas, se marcha de su hogar y se muda a un departamento de Avenida Libertador al 1000. Tras 23 años de matrimonio, se produce una ruptura definitiva, que él intenta explicar ahora desde distintos puntos de vista, partiendo de justificaciones diferentes para arribar al mismo fin. Más aún, remarca la deuda que tiene para con su ex-mujer, está agradecido, porque "ella me apoyó siempre, fue muy importante haberla tenido a mi lado, porque, aparte de alentarme, se sacrificó siempre, sin importarle qué nos ocurriría después. Como pasó en el 50 cuando yo dejé la orquesta, sin saber qué nos depararía el futuro".

"Si nos separamos después de tanto tiempo, fue por culpa mía; ella se merece más de lo que yo le di. Yo soy un egoísta, una persona que pienso pura y exclusivamente en mí, en mis cosas, en mi música. No quiero que toquen mis cosas, porque es una especie de tesoro donde nadie puede meter la mano. Mi mente está allí, y a veces me es difícil volver al mundo de los demás, porque mi propio mundo me absorbe totalmente. Soy un tipo bastante aislado en todo, si se me escarba un poco no cuesta descubrir que, en el fondo, no me interesa la política, ni la economía, ni los verdaderos móviles que rigen a las sociedades actuales."

—Pero tenías hijos, por ejemplo.

—Ya sé. Cuando uno larga un hijo al mundo, es como una música. Hay que prestarle la misma atención, hay que darle la vida para que él sea lo mejor posible, como mi padre trató de hacer conmigo. Ahora creo que mi padre en mi infancia y después mi mujer se ocuparon de mí de todas las maneras posibles. Fijáte, yo soy católico, pero más bien remoto. Sin embargo mis hijos fueron a colegios de curas, porque en la educación de ellos yo no tuve nada que ver. Mi mujer era la que se ocupaba de su educación y de sus cosas. Yo era muy egoísta entonces, trataba que mi mujer se ocupara de todo, que evitara que me molestaran, que no gritaran ni lloraran ni hicieran ruido ni me trajeran sus deberes, ni nada que me pudiera interrumpir. Había que evitar molestar al "rey" mientras estaba escribiendo. Creo que cumplí una mala fun-

ción como padre, a pesar del cariño que les tengo y siempre les demostré. Creo que no me preocupé lo suficiente.

—Quizá no apoyaste a tu hija Diana como debías. Quizá no recordaste tu propia adolescencia, aún cuando ella estaba en algo parecido a lo tuyo.

—Eso no es cierto; a mi hija Diana la ayudé en todo lo que pude, fui quien más la empujó con la literatura. Incluso le grabé temas, le hice publicar un libro, la uní con escritores nuevos, la vinculé con poetas, incluso en los locales donde yo tocaba. No creo que ella pueda quejarse de mí en ese aspecto. En la educación no digo; reconozco todo lo que no hice, todo lo que tuvo que hacer mi mujer mientras el señor escribía o estudiaba. Reconozco que esto me ayudó, pero automáticamente también me alejó de mi mujer, me metió en una cosa en la que yo estaba solo, y entonces, en lugar de deberme a ella, me debía a todos los demás. Yo, prácticamente, la he perdido por eso.

—¿Por eso?

—Y también porque soy demasiado alocado, inestable, irresponsable. Mi esposa dejó sus estudios de pintura después que nos casamos, pero después yo la apoyé mucho en ese aspecto. Esto también es importante. Cuando estuvimos en París, ella estudiaba pintura con André Lothe y dejaba sus clases para venir a atenderme, a hacerme la comida. A mí me habría hecho más feliz verla a ella realizarse en algo en lugar de anularse por mí. Quizás las cosas hubieran sido distintas, aunque no sé. Ella es una es-

pléndida pintora, estudió con Vicente Forte y Juan Battle Planas, aunque después le afectó bastante la salud el hecho de separarnos. Pero igual pienso que, de haberse realizado como artista, hubieran cambiado mucho las cosas entre nosotros. A lo mejor, digo, no sé.

—¿A vos cómo te afectó?

—En todo me afectó. Yo entré en una crisis individual que me sacudió entero. Yo soy católico, aunque no demasiado. Ahora bien, me volví muy supersticioso desde entonces, desde que me separé de mi mujer y me fui de mi casa.

—¿Cómo se relacionan una cosa con la otra?

—La verdad es que me separé porque una mujer irrumpió en mi vida de una manera tan intensa, tan enloquecida, que me mató. Creo que en parte me arruinó la vida, me arruinó la sensibilidad, todo. Por eso es que escribí "Mandrágora". Fueron dos años terribles en los cuales casi no escribí nada. Vivía atontado, estaba como embrujado por ella, como si la tuviera dentro de la sangre. No podía escribir, no tenía deseos de tocar. En fin, ella me hizo mucho daño, y al cortar con todo eso reconozco que nací de nuevo. Ella me dejó un cierto misticismo, un apego por la superchería.

Odette Wolff de Piazzolla vive ahora en la casa de Entre Ríos y Venezuela, que comprara luego de vivir en Libertad al 900. Junto a ella vive Daniel Piazzolla. Diana vive junto a su marido y sus dos hijos —Mariana, Ariel Ernesto— en Cochabamba al 4300.

° °

Por su crisis matrimonial, por su tempestuosa situación sentimental, Piazzolla-hombre conspira activamente contra Piazzolla-músico. La escasez de dinero lo obliga a volver a '676' con el quinteto. Por entonces ya había formado provisoriamente un nuevo octeto, al que —como ocurrió siempre— la gente acusó de ser incomprensible, en relación con el que hiciera diez años antes. Diez años antes, también se lo había acusado de difícil respecto a su música anterior.

Vuelve a '676', pero el local ha cambiado todo, hasta su nombre (ahora se llama "Nuestro Tiempo"), es un residuo que aprovecha la antigua fama luchando contra su presente, dudosa reputación. En esta ciudad, los boliches rara vez duran más de una temporada, por lo general se "queman" rápidamente, y "Nuestro Tiempo" hizo todo lo posible por lograrlo: demasiado caro, no tardó en ahuyentar al público de Piazzolla, a esos estudiantes e intelectuales, a esa nueva clase media que buscaba afirmarse en signos jóvenes, entre ellos su música. "Tirábamos porque yo era onda en ese momento. Por snobismo, algunos ejecutivos venían y ponían cara de gustarle lo que oían, cosa de poder decir a la mañana siguiente que habían ido al boliche de Piazzolla, que les pareció una maravilla, y todas pavadas que suele decir la gente que no entiende nada de ninguna cosa." Pero aclara: "Al decir ejecutivos, me refiero a esa gente que se pone una ropa especial para cada cosa, que vende ima-

gen formal, que cuida el status. Porque, pensándolo bien, ejecutivo es el que hace cosas, somos todos".

Buscando una salida al callejón cerrado, Piazzolla y su quinteto recorren el interior dando conciertos. Sucesos como el obtenido en el Coliseo, de Rosario; en el Rivera Indarte, de Córdoba, no gratifican tanto como descubrir que en el interior se forman conjuntos que tratan de seguir los lineamientos de su música, que él mismo está haciendo escuela. Otro intento por lograr un puente, una aproximación masiva se produce al ser incluído en "Tato siempre en domingo", un programa emitido por Canal 11, protanizado por Tato Bores, en el que se comentan jocosamente los hechos políticos acaecidos en el país. La tentativa fracasa, se agrava cuando en el mismo canal Piazzolla actúa en un programa cómico de los domingos al mediodía. "Buscando ganar nuevo público, casi pierdo el mío. No voy a volver a hacer una cosa así." (Oscar López Ruiz opina que "le fue mal en el intento porque no se adaptó. Él cree que su música es para el teatro Colón y no para Tato Bores").

De "Nuestro Tiempo" se traslada a "Gotán", un sótano de Talcahuano y Corrientes, donde comparte el escenario con Juan Cedrón, Eduardo Rovira y La Porteña Jazz Band. Las temporadas exitosas no alcanzan a disimular la pobreza creacional que padece. Los años 65-66-67 son catastróficos; presentarse en "Bonanza" en Mar del Plata y en "Si" en Belgrano, no lo ayudan a comprender su incapaci-

dad para componer nuevas obras. La crisis sentimental provoca una anulación total, una sensación de destrucción que se aleja apenas para permitirle redondear unas pocas obras: "La mufa", "Retrato de Alfredo Gobbi", "Revolucionario". Al año siguiente participa en una de las más insólitas empresas padecidas por el tango: "14 con el tango", un long-play capaz de reunir los nombres más detonantes de la cultura oficial argentina. Pero "para mí eso fue una trampa, y creo que lo fue para todos. Digo una trampa en el sentido que si a Bernardo Houssay lo invitan a un congreso en el que van a estar Barnard y Finocchietto, va porque sabe que no va a ser nada raro. A mí me pasó lo mismo; estaba Battle Planas y Forte, estaba Troilo, Marechal y todo el mundo. Yo también pensé que podía valer la pena, pero ni me enteré de lo que se escribía, ni lo que pasaba. A mí se me engañó, fue una trampa. El tema que yo escribí para los versos de Fernández Moreno, había concertado con Ben Molar que yo mismo iba a hacer el arreglo y buscar al intérprete adecuado. La trampa consiste en que este señor Ben Molar hizo hacer el arreglo por su cuenta y buscó como intérpretes a un quinteto desconocido y a un coro que cantó "Setenta balcones y ninguna flor" como los conjuntos mexicanos, copiando el estilo de Los Panchos. Fue algo espantoso; bueno, todo el disco me pareció espantoso, muy decadente, sin nada que valga la pena, poéticamente hablando, para el tango. Porque Ernesto Sábato es un gran

escritor, pero hacer letra de tango es otro oficio. En todos los casos ocurrió lo mismo".

—¿Pero a vos te gustaba el poema de Fernández Moreno? Al menos lo aceptaste, te motivó como para hacerte componer.

—Bueno, me pareció que tenía sentido musical. Me dieron otro, no me acuerdo de quién, y yo elegí éste porque me pareció que de los dos era el que más sentido rítmico, musical tenía. Pero como no pintaba un Buenos Aires de hoy sino de hace mucho tiempo, se me armó el lío. Me costó mucho hacerlo, porque era todo muy igual, muy métrico. Además, había que respetar la letra, no se podía cambiar. Y así salió.

Entonces, en 1967, aparecen los síntomas; "Retrato de mí mismo" se convierte en un presagio, en una toma de conciencia que Piazzolla no percibe con claridad pero que se gesta lentamente y hace eclosión en 1968, cuando disuelve el quinteto y se lanza a "María de Buenos Aires", el mejor testimonio actual de sí mismo.

"El corazón de Milonguita se endurece con los castigos del querido, los arañazos de las compañeras, los ultrajes de las patotas, los excesos de la liviandad y el enervamiento del alcohol y las drogas tóxicas." Esta descripción de Domingo Casadevall también alcanza a las herederas de Milonguita, de la cual María de Buenos Aires es su versión contemporánea, definitiva. Pero además, "María de Buenos Aires", la última obra de Astor Piazzola, es una realidad parcial de la ciudad actual, un documento de los porteños en 1968, un testimonio que delimita la evolución de nuestra música popular desde los lejanos años 80, cuando entre malevaje y lupanar, el tango "se abrió caminos" en una ciudad que se avergonzaba de su mayoría lumpen y calcaba a París. Su origen espurio, aun el hecho de ser una decantación de músicas populares de otros países, lo identificó inmediatamente con los últimos estratos de la escala social. Su ascensión no cuenta sólo la historia del tango, también participa en los hechos histórico-políticos que hicieron a la Argentina del siglo XX.

Astor Piazzolla es un testigo lúcido de ese proceso, interviene en la escisión que en los años cuarenta dividió al tango en antes y después. Como Horacio Salgán, es un "heredero de los intuitivos", de los que percibieron que el tango podía ser algo más que 16 compases hilvanados en

dos partes. A diferencia de la mayoría, siente que es importante desmitificar, desligar méritos, reubicar personajes, y para ello mezcla su propia experiencia con su visión del proceso.

"Para mí, Francisco De Caro es el más importante de los compositores que ha tenido el tango —declara—, porque en el caso de Julio, el proceso es distinto. A mí Julio me gustó desde chico, pero cuando yo digo que los verdaderos orquestadores surgieron en mi generación, me dicen que el primero fue Julio De Caro y que Aníbal Troilo y yo, por ejemplo, continuamos su línea. Yo no digo que las instrumentaciones de Julio no tuvieran basamento, pero en mi caso es distinto. Su orquesta eran seis músicos que se unían a hacer cada uno lo suyo y creo que eso es lo que hace instaurar a De Caro, como el primer orquestador."

"Yo creo que lo que él hacía no puede llamarse orquestación realmente, sino música hecha como en los sextetos Dixieland de jazz. Elvino Vardaro, por ejemplo, es un caso distinto; él sí que empezó a hacer instrumentaciones. Vardaro evolucionó mucho más que De Caro, no dejó nunca de estudiar, y para mí su orquesta es el punto culminante de la música de tango desde principios de siglo hasta la década del 40."

"A Vardaro le escribía José Pascual, quien volcó en el pentagrama verdaderos temas musicales. Entre él, Vardaro con sus solos de violín, y Troilo que hacía lo suyo con el bandoneón, se formó una verdadera orquesta, como hacen los buenos

músicos de jazz. Claro que era parecida a De Caro, pero mucho más evolucionada, y eso puede comprobarse después, cuando Julio forma su orquesta grande y el carácter de tango se diluye, parece más bien una banda, no es sinfonía ni tango, carece de sabor. Y eso ocurrió con muchas grandes orquestas que quisieron sinfonizar al tango. Es absurdo, es lo que trató de hacer vanamente Mariano Mores en su buena época. Una cosa es escribir una sinfonía tanguera y otra ese híbrido, que no es ni una cosa ni la otra".

Pero nadie deja de recibir influencias de lo que le gusta, y Piazzolla reconoce sus deudas. Así "nuestra generación musical ha sido influida por De Caro, más que nada, en el sentido esencia, sabor, algo que a él le es propio: swing. La diferencia está en que nosotros hemos perfeccionado lo que ellos crearon en forma rudimentaria. Yo vengo escuchando a De Caro desde pibe; mi viejo tenía discos de él, y reconozco que puedo tener algo de De Caro. Pero también puedo tener algo de Vardaro, de Troilo, de Salgán. Porque, por ejemplo, con respecto a la época decariana, yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, es lo que le da el swing".

Sus palabras pertenecen a su música. Pocos como él han sabido alterar el ritmo del dos por cuatro, tan parecido a una banda por un 3-2-2, por un fraseo nuevo, rico, libre. Y delimita: "Porque ser arre-

glador es tomar un tema y embellecerlo o arruinarlo, variarlo orquestalmente en color y en forma. Y uno le dan un tema, 'La cumparsita' por ejemplo, pam-pam-pam-pam, papapapán-papá-pá-papa. Bueno, a mí no me gusta, me parece anodino, de marchita. El asunto es encontrarle la vuelta hasta decirlo como yo lo siento. Lo orquesto, lo cambio armónicamente, melódicamente. Es como tomar un dibujo en blanco y negro y llenarlo de color, enriquecerlo de algún modo. Si el dibujo tiene su belleza no es necesario arreglarlo mucho. Si no la tiene hay que arruinarlo del todo o salvarlo. En mí, la necesidad de arreglar surgió porque todo sonaba igual".

Pero no está solo en el intento. La saturación de una interpretación lineal, monocorde del tango, despierta las mismas inquietudes en otros músicos de su generación —Maderna, Pugliese, Salgán, Artola—, quienes aceptan el desafío y se asumen como pioneros. Los primeros resultados son borrosos, fallidos, ardientes. Progresivamente, logran modificar la interpretación del tango y enriquecerla. "Hay intuitivos que hacen estas cosas sin darse cuenta por qué. Es el caso de Osvaldo Pugliese, quien a veces pone cosas que suenan lindísimas, tienen gran fuerza rítmica pero son improvisaciones. Yo lamento que eso no se valore, que no se lo trate más seriamente."

—La capacidad de canalizar la intuición en una técnica, en una disciplina, ¿no es lo que diferencia a un intuitivo de otro?

"Te explico una cosa. Uno puede estudiar mucha música, pero lo único que realmente vale es la intuición. No es que esté en contra de la cultura ni de los intelectuales, pero yo tengo un 99,9 por ciento de intuitivo, y con eso me arreglo sin problemas. La técnica te ayuda a usar mejor lo que vos tenés y nada más. Teodoro Fuchs se maravillaba por la fuga que hay en "María de Buenos Aires", porque ningún músico de tango puede escribir una fuga. Claro, una fuga se hace con estudio y es una cosa muy difícil. Pero te voy a decir algo muy íntimo: cuando yo estudiaba con Ginastera, no me salía una fuga ni haciendo fuerza con una mula, porque, como te digo, es una cosa muy difícil, algo matemático. Ahora, yo me siento en el piano y te compongo cuarenta y ocho fugas. Pero lo hago porque soy un intuitivo y sé usar mi intuición. Te pongo el ejemplo de Bach, que componía fugas porque era un intuitivo. No porque fuera un bocho; el estudio no tiene mucho que ver, solamente la intuición. Yo, si quiero, ahora mismo te puedo componer una fuga en diez minutos. Agarra a cualquiera para que te haga una fuga de música clásica y te tarda por lo menos tres días en escribirla. Y una fuga tanguera no te la escribe nadie. Entonces viene Teodoro Fuchs y me dice: "bravo por la fuga", y resulta que yo la fuga la escribí en dos patadas, por pura intuición. Hay guitarristas que tocan de oído, como Atahualpa Yupanqui, y nadie puede tocar como él. Reconozco que haber estudiado con Ginastera, Spivak y Scherchen

me ayudó mucho; pero qué te digo, será un diez por ciento del total. Todo lo hice con entusiasmo, porque nunca estaba conforme conmigo mismo y ensayaba y ensayaba, era un goce personal. Por eso, en todo lo mío priva la intuición. Como Gershwin, como Villa-Lobos. Gershwin quiso estudiar con Nadia Boulanger, y ella no le quiso dar clases. Porque el sentido de la forma uno lo puede estudiar y llevar al pentagrama. Pero ser un gran técnico, un gran teórico y no tener nada que decir, es un fenómeno bastante actual en nuestra literatura, en nuestro arte, en nuestra música. Hay una gran frase de Juan Carlos La Madrid, que dice que la única cultura que vale es la de adentro para afuera. Y es la pura verdad. ¿De qué vale el conocimiento si uno no tiene nada que decir? Agarrás a un tipo como Roberto Arlt, que hasta tenía faltas de ortografía, y ya ves, era un capo, un gran escritor. Por eso es que no me gusta que me confundan con un intelectual."

Piazzolla no acepta una oposición real entre Guardia Vieja-Guardia Nueva. Él mismo insiste en mantener algunas formas tradicionales, y por eso "muchas son las cosas de la guardia vieja que deberían permanacer. La milonga tangueada, por ejemplo, donde en el piano hay mucho más movimiento en la mano izquierda que en la derecha. Antes se la usaba como punteado de guitarra; a mí me fascina aún hoy, y la usé en la milonga tangueada que escribí con Borges". (Y Borges dice que "la milonga es una de las

grandes conversaciones de Buenos Aires"). Pero Piazzolla también usó el ritmo de milonga, para "Nicanor Paredes" y "Jacinto Chiclana", compuestas con Borges, ritmo de danza con aire negros en "Vayamos al diablo" y milonga y vals en algunos temas de "María de Buenos Aires".

"No importa que la melodía sea simple, lo importante es armonizarla adecuadamente; depende como uno la trabaja." (Respecto a como él "trabaja" sus obras, la musicóloga Irma Ruiz dice que "las melodías conocidas pierden hasta tal punto su individualidad que se integran a su estilo, se amorfan. 'La cumparsita', por ejemplo, es el símbolo de una determinada carga cultural que corresponde a la melodía que se espera y que no puede ser cambiada sino mejorada, pero respetando su ser. Lo otro es una nueva música cuyo punto de partida lo puede dar 'La cumparsita', pero no es realmente 'La cumparsita' "). Piazzolla explica: "Por ejemplo, si analizamos 'La cumparsita', es lo más pobre que se puede pedir, re-do-la-fa, acorde dominante de séptima, re-mi-re-do-re...; uff, es lo más espantosamente pobre del mundo. Sin embargo, empleando un bajo que la enriquezca y sobre él la melodía, se arma un contrapunto que enaltece la melodía convencional. Es como un tipo feo y bien vestido, la ropa le mejora el aspecto. Así también mejora 'La cumparsita' con buena ropa".

Pocos más apropiados que él para decirlo. Fue uno de los primeros que se

atrevió a alterar el final tradicional de los tangos: "Ese chan-chan era como decir: 'señores, se terminó', a los bailarines; el chim-pum final siempre me dio fobia, era ridículo. Claro, yo en el 46 tenía que hacer el chim-pum porque tocaba para bailarines, y de algún modo había que avisarles que el tango se terminaba". Afortunadamente, antes que acabara el tango, Piazzolla acabó con el chim-pum.

• •

La opinión vertida por Irma Ruiz es compartida por muchos conocedores, quienes piensan que su talento admirable para moverse en el plano armónico lo lleva a despreciar la parte melódica, y eso hace decir a muchos que "la música de Piazzolla es toda igual". Piazzolla se defiende: "Yo soy lo más melódico del mundo. Temas como 'Prepárense', 'Triunfal' o 'Adiós, Nonino', son muy melódicos. Hay una melodía siempre presente. Yo, soy 'lo' melódico. Lógicamente, la melodía yo la acompaño armónicamente dentro de mi estilo, la cosa más agresiva, fuerte, armónicamente moderna. Pero siempre está la melodía alrededor. Y qué contradictorio; la vez pasada en Córdoba se me achacaba justamente que yo estaba haciendo temas demasiado melódicos, que tenía que seguir más la parte rítmica. Son puntos de vista".

—Pero hay algo más de lo que se te acusa. Se dice que sos demasiado frío, demasiado cerebral. Incluso, hay un comentario de Ernesto Sábato acerca tuyo

que olvidás que el tango es esencialmente sentimiento. En una palabra, que sos muy frío y no alcanzás a expresar tus sentimientos.

—Me parece absurdo todo eso, me hace reir (se ríe) ; me hace reir tanto, porque en términos musicales, creo que soy el tipo más caliente del mundo. Para mí, estar con el bandoneón es como estar con una mujer que me gusta. Yo siento de esa manera cuando toco; para mí es todo. Lo que menos tengo es de frío, de cerebral; al contrario, yo traspiro música, sabés; soy como cualquier músico, tengo su calentura. Yo a la música la siento con el corazón, con el cuerpo, con todo. No con la cabeza.

—Otra objeción respecto a tu música. Se dice también que estás acomplejado por el temor de que alguien piense que estás viejo, que no hacés cosas para seguir avanzando, sino para demostrarles a todos que no estás viejo. Y eso, por supuesto, perjudica tu obra presente y crea incertidumbres respecto a tu futuro. Creo que esto se relaciona con el asunto de que vos no te jugás por las cosas que te interesan.

—No es eso. Es que de repente, uno encuentra un sosegate, encuentra un período de calma; eso ya me ocurrió otras veces. Por ejemplo, cuando yo tenía el octeto era muy agresivo, salí a matar. Y después me fui a los Estados Unidos, y eso pasó. Y volví y empecé con el quinteto, suavemente si querés; era mucho más tradicional que cinco años antes. Al contrario, te voy a decir. Yo creo que "María

de Buenos Aires" es la culminación de una etapa, el punto cumbre, mi mejor obra. Y así lo afirman los críticos, habrás leído. Yo leí "Primera Plana", "Confirmado" y otras, y todas dijeron lo mismo. Yo creo que es lo mejor, porque esta vez está reflejada mi manera de sentir, la parte melódica, la parte tierna, lo triste, lo melancólico, lo fuerte, lo avanzado, lo extraño, lo dodecafónico, lo electrónico; hay de todo.

¿Cuál es el porvenir de Piazzolla, músico de tango? Los tangueros, en general, no asignan mayor importancia a su esfuerzo. Los músicos valoran su obra, pero a la distancia. En general, se piensa que su música es excesivamente elaborada, que está muy bien ejecutada e instrumentada, con interesantes contrapuntos, gran diseño melódico y espléndidas actuaciones individuales; pero es frecuente oir que "sus tangos se parecen demasiado entre sí", que sus variaciones cada vez se apartan más de la esencia de la música popular, que la evolución va a terminar por alejarlo definitivamente. Los músicos de su quinteto opinaron que "Astor se ha aburguesado y ya no quiere más problemas. Y esto ocurre porque él nunca fue lúcido a nivel humano, y eso es una lástima, porque tiene un talento bárbaro".

Piazzolla es más cauto; ciñe su futuro personal a la lucidez que aplica para desentrañar el porvenir del tango: "Yo no sé quién podrá quedar dentro de cincuenta años, por ejemplo. Pero es seguro que no va a quedar Francisco Canaro, por-

que Canaro ha sido luchador, pero eso no basta para hacer buen tango. Él fue un valor localista, y eso es todo. De los tradicionales sí que quedará algo; quedará De Caro, también Salgán, Pugliese y Troilo. Pero no tengo fundamentos para juzgar con visión de futuro. ¿Gardel, por qué quedó?

—Rossler dice que porque descubrió un decir que ya anidaba en el tango.

—Justo. Gardel quedó y quedará porque aportó, porque lo que hizo treinta años atrás no lo hacen aún hoy, no hay tipo que cante con su sensibilidad. Sin saberlo, era una especie de vanguardista.

—¿Es el único? De los actuales, ¿no quedará nadie, ninguna mujer, Nelly Vázquez, por ejemplo, que cantó con vos?

—No, es muy chillona, es una hija dilecta de Libertad Lamarque. La única que me gusta, aunque recién empieza, es Amelita; ella va a hacer una buena carrera. De los hombres, qué te diré; lo único que se me ocurre es Edmundo Rivero y Roberto Goyeneche. La pucha, ellos sí que cantan bien.

—Salvás a muy poca gente. ¿Qué es lo que queda?

—Queda la calidad de lo que se hace, y eso se ve en Bach. Cuántos tipos se rompieron el mate haciendo lo que hacía Juan Sebastián Bach, y sin embargo no pasó nada con los demás. Y lo mismo en la época de Vivaldi y en la de Chopin. Con el tango tiene que ocurrir lo mismo. Desde principio de siglo hasta ahora, yo creo que van a quedar muy pocos. Por eso, yo no puedo decir exactamente cuá-

les son los componentes del tango que perduran a través del tiempo, y si están en "María de Buenos Aires". Más bien son cosas impalpables, y definirlas es caer en un juego intelectual. Hay gente importante en el tango, claro que la hay. Delfino fue un buen compositor, Cadícamo también, aunque se tiró contra mí alguna vez, porque cuando él viajó a Europa descubrió que sus tangos no caminaban ya y los míos eran éxitos. Hay tipos que fueron bárbaros, uno no puede dejar de nombrarlos: los hermanos Expósito, Cobián, Bardi, Arolas, los De Caro, es gente que ha hecho mucho por el tango.

—¿Y más cercanos a vos? (Di Sarli, por ejemplo).

—Calláte, ni los nombres (cruza los dedos, toca madera), ni los menciones. No se te ocurra ponerlo en el libro, porque no vas a vender ni un ejemplar. ¿No ves que nadie habla de él? Es yetta. Otro que tiene buenos temas es Charlo, y Cátulo Castillo también. "La última curda" tiene una letra muy linda.

—¿Y Aníbal Troilo? Vos sos amigo de él.

—Sí, Pichuco sí. Yo soy muy amigo del Gordo, solamente que no estoy en la mentalidad ni en la línea de él. Él vive para otro tipo de gente, está con gente que a mí no me interesa; él toca para un Buenos Aires de treinta años atrás, los amigos del barrio, los quinieleros, los curdas. Toda esa gente a mí no me interesa; no me refiero a su aspecto humano, claro,

sino a que Troilo lo sigue un público nochero y nostálgico. Mi público es distinto.

—¿Se podría incluir a gente actual en esa lista?

—De los que están ahora, te nombro a Julián Plaza, un buen compositor, y Emilio Balcarce, que toca con él y es excelente. También es bueno Osvaldo Tarantino. Y Eduardo Rovira. Y Rodolfo Mederos, aunque todavía tiene que encontrarse. Pero creo que tiene grandes condiciones de músico.

—¿Y Osvaldo Piro?

—Yo lo felicito a Osvaldo Piro; es una persona que está bien intencionada. Claro que esta palabra es peligrosa, hay que ver si las cosas salen bien después. Él es una mezcla rara de Musseta y de Mimí, está a mitad de camino entre Pichuco y yo. Él es más troiliano, por lo menos no hace cosas baratas ni super-comerciales. Por lo menos, está en una línea que puede concretarse el día que sepa orquestar o encuentre buenos orquestadores.

—¿Y Juan Cedrón?

—Cualquier cosa; omitílo.

—Dejemos el pasado; vamos al presente. ¿En qué andás ahora?

—Ahora formé un sexteto con Alchourón en guitarra, Osvaldo Manzi en piano, Antonio Agri, José Bragato y Pocho Lapugle en batería.

—¿Qué va a pasar con ese sexteto? ¿Qué va a pasar con Piazzolla?

—No sé, no tengo la menor idea. Mirá, "María de Buenos Aires" me costó cuatro millones de pesos, y los perdí. En el futuro inmediato quisiera dedicarme a ga-

nar plata suficiente como para poder no hacer nada más que escribir y grabar durante bastante tiempo. La grabación de "María..." me está dando una gran alegría, los discos caminan bien. Me fui de Phillips porque no me la quisieron grabar entera, así que la grabé en Trova. Quiero repetir algo así, yo sé; claro, los discos son caros, eso me limita; pero yo tengo que vivir. Desgraciadamente, no puedo estar en boliches donde cuesta cien mangos la copa. Ir a escucharme sale caro. Me gustaría ser millonario y poner un boliche para que los estudiantes vengan a escucharme por cien mangos la copa; pero eso es imposible, tengo que rebuscármelas de algún modo; todo está muy difícil ahora, no pasa nada. He tocado en el Socorro, he ido a las provincias a presentar mi disco que, entre paréntesis, te diré que en Bahía Blanca y Santa Fe la cosa anduvo magníficamente, y también a pueblos y ciudades de las provincias donde hay muchas inquietudes y una gran necesidad por saber qué pasa. He actuado también en Goyo, donde cuesta cinco lucas la comida. Es un lugar de ejecutivos, y yo he actuado haciendo música de fondo mientras ellos comían su lomito con champignons. He hecho un montón de cosas para tirar, porque ayer, sin ir más lejos, tenía mil pesos en el bolsillo, mil pesos, y eso era todo lo que tenía. Con respecto a "María de Buenos Aires", siento que esto ha sido una patriada, pero en diez o quince años, ya va a ser música tradicional, porque los elementos se renuevan, tienen que modi-

ficarse. Por eso, yo siento, sí, que estoy aportando. Otros vendrán después de mí, y ellos verán si les sirve o no algo de lo que hice.

—¿No es ese justamente el mejor modo de ser pasivo, de no trascender?

—No. Y eso es lo que quisiera que entendieran todos los que me juzgan. Yo no puedo ya salir de mí. Si me interesa el arte, por ejemplo, es porque me es afín, porque es un mundo que entiendo y recibo emocionalmente, y por eso no me interesa, por ejemplo, ni la política ni la economía. Yo he estado siempre encerrado en ese mundo y siempre lo estaré. Y ese mundo es y ha sido tan fuerte que me ha hecho pasar por encima de las responsabilidades que yo pude haber tenido como esposo o como padre. Yo estoy enfrascado para siempre en mi mundo. Mi hobby, mi trabajo, mi necesidad es la música. Lo que hice, lo que voy a hacer, lo que hicieron o harán otros. La música es mi mundo y creo que, de algún modo, yo mismo elegí este aislamiento. Pero es lo mío y lo acepto, sería ridículo criticarme a mí mismo.

* *

"María de Buenos Aires" de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, es una operita en dos partes, compuesta de poemas, cantables y música instrumental orquestados de acuerdo a una ilación dramática que recrea elípticamente a un Buenos Aires alegórico, esencial, a través de una mujer-símbolo que convive con el

barrio, lo canyengue, el submundo, lo fatal. La obra consta de dieciséis temas, cuatro de los cuales son instrumentales, en el siguiente orden: Alevare, Tema de María, Balada renga para un organito loco, Milonga carrieguera para María la niña, Fuga y misterio, Poema valseado para flauta, cello y voz de mujer, Tocata rea para bandoneón, recitante y percusión, Miserere canyengue de los ladrones antiguos en las alcantarillas, Contramilonga a la funerala por la primer muerte de María, Tangata robada del alba, Carta de la sombra de María a los árboles y las chimeneas de su barrio, Aria de los analistas, Romance del duende poeta y curda, Andante a la sordina para mi Buenos Aires tan querido; Milonguita de la Anunciación y Pequeña misa zurda con bandoneón y tangus dei. El equipo que la realizó estuvo constituido por Amelita Baltar (María), Héctor de Rosas, Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, y los solistas: Jaime Gossis (piano), Antonio Agri (violín), Enrique Díaz (contrabajo), Cacho Tirao (guitarra), Arturo Schneider (flauta), Hugo Baralis (violín), Néstor Tito Bisio (vibrafón, xilofón y campanelli), José Correale (percusión) y Astor Piazzolla (bandoneón). Los films y fotomontajes fueron realizados por Adolfo Bronowsky.

Al terminar la última función, cuando Julián Centeya se acercó a su discutido amigo Astor Piazzolla y le dijo: "lo que usted hacía nunca me gustó, y usted lo sabe. Pero esto sí, esto es Buenos Aires", el mismo Piazzolla se repitió una vez más

que "María..." era su plenitud, la primera obra que le permitía deponer las armas y exhibirse, dejar de sentirse un visionario en un mundo hostil y abrirse a ese mundo. Para llegar a este éxtasis, había tenido que sortear escollos y munirse de una ilimitada paciencia, porque la idea, sucesivamente modificada, había estallado muchos años antes, en 1960, cuando compuso "El hombre de la esquina rosada", imaginando que podría convertirse en una cantata con coreografía de Ana Itelman. A su regreso pudo grabar el disco —con las voces de Edmundo Rivero y Luis Medina Castro—, pero el proyecto naufragó. Los sueños retornaron cuando se alió con Ernesto Sábato y tampoco fructificaron. De la experiencia quedaron sólo un par de temas como testimonios.

Con Egle Martin, buscó una manera de acercar al tango a otras manifestaciones artísticas, planeaban una cantata, un ballet, una obra musicada. Se conectaron con escritores y gente de teatro, con nombres famosos y desconocidos, pero la búsqueda no dio resultado. ¿Por qué Egle fue sustituida por Amelita Baltar?

"—Egle es una gran profesional, en todo sentido; lástima que pertenece a ese tipo de personas que a mí me fastidia mucho: es una indecisa. Para mí, los indecisos no sirven para nada, porque tienen todas las condiciones para ir adelante y no se animan a hacerlo. Como esta chica, cuando llega el momento, zás, se vuelve atrás. Un poco que le echa la culpa al marido y otro poco que ella misma tiene

miedo, lo cierto es que aflojó. Era una gran oportunidad para ella, pero no se atrevió. Ya había abandonado el candombe, ya había abandonado otras cosas más en el último momento. Abandona ella y la hace abandonar el marido también, que la inferioriza más. Ese es otro problema; cuando un marido no hace nada y tiene una mujer que hace cosas, es tremendo; la anula para que ella no esté por encima de él."

Finalmente, el 1º de diciembre de 1967, Horacio Ferrer irrumpió en la vida de Piazzolla. Éste leyó la obra y le gustó tanto que "en menos de un mes terminó la música. Sobre esto puedo decirte algo increible. En 1966, Horangel me dijo que me esperaban dos años bravísimos, que yo estaba atravesando una crisis individual, sentimental, creacional y económica. Que tenía que aguantar a pie firme, porque no había otra salida. Me dijo que la solución iba a venir de afuera, que un día alguien iba a golpear a mi puerta y que yo tenía que abrirle, porque con la llegada de esa persona iba a acabar la mala época, iba a volver la paz y la normalidad. Y así fue. Quien golpeó la puerta fue Horacio Ferrer, y traía 'María de Buenos Aires' ". En los áridos meses anteriores transcurridos desde su última composición —"Retrato de mí mismo"— se sentía terminado como compositor, viviendo sin sentido.

La operita lo restableció anímicamente, "fue un cohete para mí, me llevó hacia la alegría y la tranquilidad, me llevó a creer otra vez en mí. Esta vez estoy segu-

ro; ahora que terminé estoy pensando en escribir otra cosa similar. Esto empezó hace tiempo y se produjo ahora. Estoy tan bien que hasta me parece que se me nota en la cara que estoy cambiando, que tengo paz. Es que, cuando escribo, me lleno de alegría, la vida me sale por todos lados; cuando no escribo me vengo abajo. Necesito escribir y tocar, son mis drogas, mi sangre, me ayudan a vivir. Y ahora quiero escribir de nuevo y en el fondo, no me importa no tener un peso en el bolsillo. Porque yo siempre digo que la gente como yo tiene un Dios aparte, un mecenas desconocido que siempre, a último momento, hace aparecer el sobrecito debajo de la puerta. Digo esto porque ahora estoy en cero, tuve que vender mi Fiat 1500 y pedir un préstamo a SADAIC. Pero no me importa, porque yo pienso que es mucho más importante estar seco y con 'María de Buenos Aires' en la conciencia, que haber hecho un bodrio y estar lleno de plata. Esto es lo que yo buscaba: la tranquilidad, la conformidad conmigo mismo. Tal vez, eso sea la madurez".

—¿Cuánto te llevó alcanzarla?

—Si te digo, te miento. Quizá todo empezó cuando hice "Por culpa mía" con Hugo Baralis. O quizá antes, a los trece años, cuando yo era loco por el jazz, cuando no sabía ni armonía ni nada y escribí una ranchera, dedicándosela a mi abuelito de Mar del Plata. Yo de música, por entonces, nada; era una bestia peluda. Aún tengo la ranchera, es horrible, no tiene nada ni da a entender lo que uno

podría llegar a ser después. Más bien da a entender que el que la escribió era un animal. También escribí un tango, mi papá le puso de nombre "El catinga", que no sé lo que quiere decir.

—Algo así como "el negrito".

—Entonces fue una broma, por mí. También escribí un tango que se llamaba "Paso a paso por Broadway". Creo que el proceso empezó a cristalizar a los 17 años; pero mi primer tango lo toqué para Gardel.

—Con ese curriculum pudiste haber sido un músico tradicional. ¿Por qué no ocurrió?

—Yo me alimenté también de otras disciplinas, de música clásica y jazz. Cuando uno aprende a gustar esa música, a sentirla, termina volcándola en las cosas que hace. No te vayas a pensar por eso que yo creo que el tango tienda a imitar al jazz. Al contrario, es la ventaja que el tango tiene sobre la música convencional, sobre la bossa-nova, por ejemplo, que es diez por ciento auténtica por su ritmo, pero armónicamente hablando es puro jazz, y por eso gusta tanto en los Estados Unidos.

—Y el tango, ¿por qué gusta?

—Es un problema sentimental. Por eso, a veces, se prefieren los tangos viejos. Porque son melodías conocidas, traen recuerdos, recuerdos de la madre, de los abuelos, recuerdos, que sé yo. Para hacer algo que diera cosas a la gente, pero no a unos pocos sino a toda la gente, aquí tendríamos que ser un montón de músicos y letristas intentando lo mismo, como

hicieron Vinicius, Caymmí, Jobim, Powell, Chico Buarque de Holanda, y toda esa gente en Brasil, con la bossa-nova. Aquí se emite sólo el diez por ciento de música porteña. No creo que el tango le pueda dar algo a mucho gente.

—Y "María de Buenos Aires", ¿qué puede dar?

—"María de Buenos Aires" me dio a mí, me hizo arribar a una paz interior, una parcial tranquilidad que varió mi manera de volcarme en la música. Porque antes yo usaba la música, me las desquitaba con la música, y tardé en aprender que la creación no es una serie de impulsos irreflexivos. Lo que yo escribí en estados muy especiales me salió como la mona, porque mi angustia, mi ansiedad no se vuelcan al escribir, sino después, mucho después. Ahora he cambiado todo, aunque dentro de mi mística personal, que permanece aunque la música haya variado, se haya depurado, haya encontrado su justa ubicación. Creo que el ascenso a la madurez es un pulimiento, una decantación. Ahora me dicen: "este es un Piazzolla distinto", y no es así; yo soy el mismo, pero he llegado a una síntesis, dejando cosas por el camino, dejando sueños. Por ejemplo, creo que mi sueño hubiera sido estar al frente de una orquesta sinfónica, pero no sé; yo creo que cada uno tiene el destino que se merece. Yo estoy en esto; este es mi camino y lo acepto. Estoy contento y satisfecho.

II. - El músico

Es argentino, y se le nota. Tiene 47 años; no es muy alto, no es delgado, no viste mal. Cuando fui a su casa por primera vez, me resultó difícil adaptar la imagen actual a la que recordaba de mis quince años, cuando Astor Piazzolla le dio particulares características con su "nueva música" de Buenos Aires. Para los que éramos adolescentes en la época de Frondizi y crecimos entre golpes militares, televisión surgiente y nuevo cine argentino, la figura de Astor Piazzolla también fue un símbolo para aceptar la adolescencia. Eran tiempos de bailes en los que los muchachos llevábamos el vino y las chicas la comida, donde no faltaba quien tocara "La compañera", quien fuera "goym" de una barra judía, quien descubriera a Henry Miller o a César Vallejo después de haber pasado por Cronin y Stefan Zweig. Todos nos requetesabíamos los "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", a qué hora había que ir a "Atelier" o al "San Jorge". Ignorábamos que teníamos los gustos y preferencias de una millonada de argentinos de nuestra edad, producto de la misma encrucijada burguesa.

Entonces, Astor Piazzolla fue el descubrimiento, y más, fue conocer una música de Buenos Aires que escapaba al chanchan, que era triste y dolorosa, que servía de buen fondo a cualquier poema, que ayudaba ingenuamente a enfrentar el

"mundo" de papá y mamá. A través de los años, por verlo en boliches, por oir comentarios, imaginé a Piazzolla poco asequible, poco cordial, enmarañado y solo. Y ahora resulta que no es más que esto: un señor de cuarenta y siete años, de manso pelo gris, ropa linda y una sonrisa igual a la de un pibe después de haber hecho algún desastre.

Para hacer este libro tuve una decena de encuentros con Astor Piazzolla, entre julio y octubre de 1968, en la ciudad de Buenos Aires, en su departamento del piso catorce de un edificio de la Avenida Libertador y Callao. Es un duplex cuyas ventanas dan al "Italpark" y al río. Hay muebles de estilo rústico español, abarrotados de objetos imprevistos: llaves, pipas, fotos, libros de Roberto Arlt y biografías de músicos, porrones de cerveza, tallas de su padre. En las paredes, se destacan dos cuadros: una reproducción del "Guernica", de Picasso, detrás del piano, y un retrato del dueño de casa hecho por Sabat.

Hay un piano inmenso, un bandoneón guardado en su caja, una canasta de paja, un televisor prehistórico, papeles, fotos, un diván, sillas de cuero, una mesa, una estufa, un estereofónico, un teléfono. Bebiendo whisky o ginebra, fumando, expandiéndose en gestos, cambios de voz, cruces y descruces de piernas y una simpatía expresiva, radiante, contagiosa, tensa, Astor Piazzolla se prestó a la experiencia aportando su constante vitalidad, colaborando constantemente para

esclarecer una imagen coherente de sí mismo.

—¿De qué signo sos?

—Pisciano, es decir inquieto y emprendedor.

—Que sos inquieto lo sé desde que oí hablar de vos por primera vez. Para mí, tu nombre siempre estuvo asociado al escándalo. Supongo, por ejemplo, que Jorge Vidal, el cantor de tangos, debe haber pensado también que sos inquieto.

—Jorge Vidal vino a verme a Nueva York cuando yo vivía allá, porque necesitaba acompañamiento para actuar y me pidió que yo se lo hiciera. Me negué, porque lo que yo hago no tiene nada que ver con él. Y se lo dije. Desde entonces se quedó con bronca conmigo.

—Sí, pero a tu regreso, allá por 1962, en un debate que hubo en televisión...

—Ah, lo de la televisión. Sí, había una mesa redonda sobre tango y él había citado a los fotógrafos de "La Razón" en el canal, porque decía que me iba a dar un tortazo. Entonces, en un momento en que yo estaba hablando, él me interrumpió y me dijo que no siguiera hablando, porque yo no sabía lo que era el tango. Yo le pedí a él que se callara la boca, porque él desafinaba tanto, que desafinaba hasta cuando hablaba. No nos agarramos a trompadas porque nos separaron los que estaban allí.

—Con Eduardo Rovira tuviste un problema mientras actuaban juntos. ¿No?

—No, nada; fue un cambio de palabras, cosas dichas de más, una pavada.

—Yo creo que vos adoptás una actitud

de víctima en general, y eso te obliga a ser agresivo. Si no, ¿por qué sos tan antisociable?

—Si tengo fama de antisociable es porque soy realmente agresivo, porque ataco cuando me atacan. Lo cierto es que me saca de quicio que la gente hable de lo que no sabe; detesto la pedantería. Hace poco, desde una radio uruguaya que transmite a diario un programa dedicado a mi música, hubo un debate. Y entre otras cosas, uno de los panelistas dijo que yo era un irreverente, que dentro del tango metía contrapunto, fuga y otras gratuitidades. ¿Qué te parece?

—Eso no debería sorprenderte. Se ha vivido discutiendo si lo que vos hacés es o no es tango.

—Es música y basta. Yo no pregunto qué prejuicios tienen los que escuchan mi música, sólo pretendo que me escuchen y se liberen de ellos, que sean objetivos. Claro, todos los ojos están puestos en mí, y eso me coloca en posición desfavorable, como de víctima. Tengo que ser tan fuerte como todos los que me enfrentan e ir a la televisión con cara de ogro y hacer ¡grrr! para frenar a los demás. Te voy a contar algo. Unos días antes de terminar con "María de Buenos Aires" un amigo mío, Miguel Selinger, estaba charlando en la boletería del teatro y se detuvo un señor con su mujer. Miguelito le preguntó si iba a entrar, y el tipo le contestó: "No, yo no pago un peso para ver a Piazzolla". Si yo estoy ahí, lo agarro a tortazos, por lo menos, o lo insulto, porque él me estaba insultando a mí, porque no me

respeta. Yo soy así, no puedo frenarme, no acepto que hablen de mi música con mala fe, sin ningún principio ni conocimiento. Creo hacer las cosas en serio y, equivocado o no, merezco respeto como cualquiera. Lo que hago, lo hago con sinceridad. Si un crítico musical me ataca, es otra cosa. Pero si un señor que tiene un programa de radio y cuyo oficio es leer las etiquetas de los discos, decide atacarme, eso no puede ser. Ese señor no tiene elementos serios para hacerlo, ni a mí ni a nadie.

—¿Por qué es otra cosa cuando te ataca un crítico musical?

—No es que a la crítica le dé demasiada bolilla, pero por supuesto que me afecta lo que me puedan llegar a decir. En verdad, creo que no respeto demasiado a ningún crítico musical; hay muy pocos que conocen su oficio. Yo reconozco los actos fallidos que puedo tener en mi vida, en mi carrera, pero reconozco más si un amigo mío viene y me dice "esto está mal". Lo considero más y trato de entender qué es lo que quiere decirme. Lo que pasa es que la gente me identifica con un ogro.

—Vivir en conflicto con el medio es también un modo de obstruir el acercamiento a los demás.

—Es una cuestión de sinceridad; yo soy muy espontáneo, muy honesto. En este país ocurre con frecuencia que los artistas tienen miedo de decir la verdad, y no se dan cuenta que así atrofian una de las más ricas venas críticas. Por ejemplo, si en un programa de televisión le

preguntan a Vicente Forte qué opina de Juan Battle Planas, no sé, uno habla cinco minutos con Forte sobre el tema y él dice que Planas hace veinte años que se está repitiendo, que siempre hace lo mismo y no evolucionó. Pero si él está en televisión a lo mejor no lo dice, por temor a quedar mal con Battle Planas. Y con los escritores pasa lo mismo, salvo que los escritores suelen ser más agresivos, más combativos. Y así Borges ataca a Sábato, porque Borges es de derecha y el otro, en una época, se dice que fue de izquierda. O viene David Viñas y ataca a Sábato por ser de derecha. No se analiza la obra, se ataca al hombre y eso es absurdo. Uno no se ofrece vivo sino que ofrece lo que logra resumir de su vida, quiero decir, su obra. En cuanto a mí, lo único que te puedo decir es que soy un tipo derecho, incapaz de engañar a nadie. Y así me gusta que sea la gente que me rodea. No acostumbro a fallutear, ni en plata ni en nada; creo que heredo eso de mi padre.

—Sin embargo, la gente que te conoce dice que vos usás a los demás. ¿Tenés verdaderos amigos?

—Claro que los tengo. Mi amigo de toda la vida, desde que llegué a Buenos Aires, es Hugo Baralis, hijo del contrabajista. Después, el violoncellista José Bragato, Enrique Mario Francini, Leopoldo Federico, un tipo que admiro, un músico excelente, Atilio Talin y Miguel Selinger, dos muchachos mucho más jóvenes que yo, personas de confianza con las que puedo contar. Te digo esto por-

que para mí, son amigos los que pueden jugarse por uno en cualquier momento, como trato de hacerlo yo por ellos.

—Sin embargo, se dice que vos no te jugás por los amigos.

—Quien te dijo eso, no era un amigo precisamente.

—¿Quiénes más lo son?

—Otro buen amigo es Víctor Olivero, un tipo que es hincha fanático mío, que cuando yo estaba en Radio Splendid había pasado la onda: "hay que ir a ver a Piazzolla", y un día traía a dos, otro día a tres, y así; siempre traía gente a verme, siempre lo ha hecho de honesto que es, porque cree en mí y yo le estoy muy agradecido. Actualmente podría decir que Antonio Agri, Kicho Díaz, Osvaldo Manzi, Oscar López Ruiz y Jaime Gossis son unos amigazos de ley. En fin, tengo pocos amigos a mi edad; son tan pocos que resulta difícil enumerarlos, y eso es porque a mí no me gusta mucho hacer sociales, juntarme con gente para hablar de pavadas. Me gustan las reuniones pequeñas, con los buenos amigos, la gente que quiero y nada más.

—Perfecto. Ahora quiero plantearte otra cosa. Todo lo que hemos hablado con respecto a vos, se refiere siempre a tu evolución, al pasado o a cosas directamente vinculadas con tu música. Ahora querría que nos abriéramos un poco, hablar acerca del presente de Piazzolla, qué hace, en qué anda, si le gusta la ciudad en que vive, qué sé yo.

—Por supuesto que me gusta Buenos Aires. Adoro a Buenos Aires, pero sin

grupo, mucho antes que la descubieran los poetas de revistas literarias, los cortometrajistas y los publicistas. La amo y la siento parte mía. Algo vivo que está dentro de mí todos los días. En Montevideo, por ejemplo, tengo un público mucho más consecuente, y sin embargo no es lo mismo, no es mi lugar; yo soy de aquí, aquí he nacido.

—Vos sos de aquí, y sin embargo no son muchos quienes pueden percibirlo. Cuando vos apareciste con el octeto, cuando se gestó el "boom" Piazzolla, los estudiantes y los intelectuales, la gente joven, encontró en tu música toda una serie de cosas, de respuestas posibles. Después evolucionaste, y como dice López Ruiz, un día te dijiste: "ya no me rompo más, aquí me planto y empiezo a cosechar". En el momento en que tendrías que haberte jugado te quedaste piola en el molde. Yo pienso que eso fue percibido. La socióloga Rosalía Cortéz dice que, en ese momento, la gente, tu gente, de algún modo, se abrió a otras fuentes y que les daban cosas que vos, mientras, fuiste metamorfoseando en una moda, como ocurrió en "Nuestro Tiempo", por ejemplo.

—Sí.

—Bueno, esa es la idea.

—Yo no creo; al contrario, creo que con "María de Buenos Aires" demostré que no me había quedado, porque tiene todo lo que pude haber avanzado con el quinteto y mucho más. Porque en "María de Buenos Aires" está la cosa simple, como puede ser la "Milonguita carriegue-

ra", y también la cosa fuerte, moderna, como puede ser la "Tangata robada del alba". Tiene todo. El "Aria de los analistas" es algo simple, por ejemplo. Y esto mismo encontrás en Bela Bartok. Digamos el Concierto para orquesta, digamos otra obra. El concierto empieza con un tema fugado tremendamente moderno, y de repente para y cambia. Son los estados de ánimo; los creadores tienen necesidad de volcarlos cuando son sinceros. Ahora, cuando no lo son, pasa lo que le pasó a Stravinsky, que después de la "Consagración de la Primavera" tuvo una gran caída por querer estar al día, dejar de ser él. Y para mí, murió.

—Pero no me contestás. ¿Cómo te explicás que sea distinto el público que tenés ahora al que tenías antes? Yo recuerdo que a mis dieciocho años la cosa se presentaba marcada, era un problema generacional. La gente joven estaba con vos, los viejos decían que lo que vos hacías no era tango.

—Yo creo que sigue lo mismo.

—Yo creo que no.

—¿No me digas? Entonces, ¿con quién puede estar, digamos, la gente joven?

—Con los Beatles, por ejemplo.

—Ah, sí; ahí te doy toda la razón del mundo, puede ser. Ahora, ¿qué pasa? ¿Vos escuchaste bien "María de Buenos Aires"? Allí hay música beat, la batería está utilizada como beat y a veces hay unos efectos sonoros que son típicos. Yo creo que la gente joven percibe eso, y si no no habría venido tanta a ver "María de Buenos Aires". Es porque les gusta.

—He preguntado a un montón de personas jóvenes qué opinaban de la obra, porque tenía intención de hacer un muestreo informal, y no pude encontrar a nadie que la haya visto.

—Eso no tiene nada que ver. Hubo mala promoción, las entradas eran caras; no, ese es otro problema.

—¿Qué va a pasar con Astor Piazzolla?

—Creo que recién empiezo, que ahora perfilo mi madurez. Por ejemplo, ahora yo estoy luchando con una cosa que es Aníbal Troilo. Yo tengo 99 tipos que siguen a Troilo y un tipo que me sigue a mí. Quiero salir a tocar, quiero abrirme, que me conozcan, dejar de ser un músico para grupitos.

—El problema Troilo vs. Piazzolla, ¿no tiene otros puntos de referencia? La gente elige a Troilo por algo más profundo, deliberadamente, para rechazar lo actual que hay en vos, para volver a ese tiempo del 40 que Troilo le pinta. Tu música exige participación, alude a cambios, a cosas que de solo pensarlas hacen más inseguro el piso donde cada uno está apoyado. La de Troilo, en cambio, es algo pacífico, la pura emoción, es "cómoda" y la tuya no. El problema real, ¿no tiende a ser más bien social?

—Más que nada, ahora yo estoy metido en la parte literaria, quiero abrirme, y fijáte que Horacio Ferrer está escribiendo cosas nuevas en ese sentido. Hicimos un tema hace poco, "Juanito Laguna ayuda a su madre", que está inspirado en un cuadro de Berni, y yo creo que es

sensacional; quise lograr lo que hacen los brasileros, música simple y letra simple, pero valiosa. Y también está el "Chiquilín de Bachín". Eso es una bomba. Amelita lo estrenó no hace mucho y la gente lloraba, pero lloraba por la fuerza que tiene, porque la letra habla de los chiquilines que venden rosas de noche en los restaurantes. Estoy dando vueltas y vueltas para ver lo que voy a hacer; pero por ahora me preocupa más que nada la parte literaria.

—¿Ese es el camino? Toda obra debería trascender de algún modo, aún en el sentido más ingenuo.

—La lucha sí sirve; yo creo que "María de Buenos Aires" es el documento más importante de lo que se ha hecho hasta ahora en el tango; nunca se hizo algo de este tipo, todo se hizo siempre en base a "El conventillo de la Paloma" o las cosas de Troilo en la época de Perón, que no sirvió para nada ni se grabó. Esta sí, y la gente va a poder valorar en el futuro.

—Claro, Astor; pero, ¿no es curioso que no tengas seguidores?

—En todos lados, en todos lados. Cualquier tipo que mete la mano encima del bandoneón toca al estilo de Piazzolla. Lo agarrás a Baffa-Berlingieri, a la orquesta de Osvaldo Piro, a Stampone, los músicos del interior que por ahí, tocando a la antigua, meten un compás a la manera mía; agarrás el "Peñaflor", este aviso famoso del "sabor de Buenos Aires" y siempre está en mi estilo. Un cantor hace algo, tiene una introducción, y zás, es al estilo Piazzolla. Ahí tenés el mejor ejem-

plo, en el aviso de "Peñaflor". Todo el mundo me pregunta si es mío, y no es mío, sino de un tipo que me afanó el estilo en cuatro compases. Tocando al estilo mío, yo cobro más derechos de autor que Troilo y que Canaro, que ya casi no cobra. Y que Julio De Caro y tantos otros. Tangos míos como "Verano Porteño", los toca todo el mundo, lo toca Pugliese, el sexteto Tango, que está en "Caño 14" y también Leopoldo Federico. Y eso a veces se me vuelve en contra porque, por ejemplo, ya ves que no tengo lugar donde actuar. ¿Adónde voy a ir? En "Relieve" está Pichuco, en "Caño 14" está esta gente, y así, claro, tocan mis temas tradicionales, no tocan "La muerte del ángel" ni ninguno de mis temas más avanzados.

* *

—Hay un mito muy arraigado acerca del bandoneón, que se transmite a su ejecutante. ¿Pesa realmente ese mito sobre la relación músico-instrumento?

—Mirá, yo particularmente empecé a tocar bandoneón en los Estados Unidos; allá yo no conocía el tango, me gustaba el jazz. El tango explotó en mí cuando estuve de regreso, me empezó a gustar el bandoneón y traté de cambiar sus sonidos. Yo toco distinto, no mejor o peor que los demás, pero lo toco distinto o lo exploto más armónicamente, como quieras llamarlo. Eso es algo que los demás no hacen: lo tocan siempre de la misma manera. A mí me gusta que el bandoneón sea también un órgano, un armonio, qué

sé yo. Ahora, lo curioso es que le decís a un tipo del Barrio Norte que te estudie el bandoneón y no te lo estudia por nada.

—Ahí es donde entra lo mítico.

—Claro, por eso el bandoneón siempre lo estudian los tipos de barrio. El tango es barrio, y sigue siendo barrio.

—Pero, ¿te acompaña el bandoneón? Cuando vos te sentís mal, ¿te hace sentir mejor?

—Por supuesto; es la mitad de uno, es parte de uno, es lo que uno ha hecho, bien o mal. Hace tantos años que toco el bandoneón, que no puedo desprenderme de él. Además que me parecería espantoso dejar de tocar, sé que tendría que dejar de tocar y decidirme solamente a escribir, pero es más fuerte que yo, tengo que tocar; el bandoneón es mi psiquiatra, allí me expreso, largo todo.

—Muy bien. Así que hasta ahora tenemos a un señor llamado Astor Piazzolla, que tiene 47 años, que toca el bandoneón y sabe por qué y cómo. ¿Qué pasa con ese señor todos los días, cuando no toca el bandoneón, cuando está, nomás? ¿Cómo es un día cualquiera en la vida de Piazzolla?

—Mirá, desde que terminó "María..." no hice mucho, no hay nada firme todavía; lo mejor fue grabar el disco. Así que entré en la mufa del no-hacer. Viene la noche, no tengo que tocar y se me aflojan todos los tornillos.

—¿Te levantás temprano?

—Sí. No me gusta acostarme tarde, ni me gusta la cama en general. Me gusta levantarme temprano y escribir. Yo soy

lo anti-noche, soy metódico. Por mí, me levantaría a las siete de la mañana a escribir y seguiría todo el día. Así que mis días se parecen bastante entre sí. Me levanto, me preparo el desayuno y trabajo con el piano hasta el mediodía.

—¿No componés directamente con el bamdoneón?

—Jamás pude escribir con el bandoneón. Yo estudié instrumentación, composición y armonía con Spivak en el piano, pero a los tres años tuve que dejar, porque yo tengo los pulgares salidos para afuera, descoyuntados. Pero igual me sirvió, porque el piano lo uso como orquesta, hago los arreglos allí. Trabajo hasta el mediodía en el piano y después bajo a comer a algún boliche. Ahora que estoy solo me da fiaca prepararme algo de comer. Cuando regreso camino un poco por aquí y miro la gente, la ciudad, qué sé yo; son cosas que me gustan. Después regreso a casa. A veces, cuando estoy muy molido, me tiro un poco en la cama, pero no para dormir, porque no me gusta la cama, me parece tiempo que se pierde.

—Me pregunto si nunca tuviste que quedarte en la cama por enfermedad.

—Afortunadamente soy un tipo muy sano, así que de eso me salvé; hubiera sido una tortura. Aunque sí, estuve muy enfermo como seis años, pero no en la cama. Era de los riñones, algo atroz. Ocurrió en 1956; consulté a los mejores especialistas de la Argentina, y después en los Estados Unidos, sin que nadie pudiera dar en la tecla. Recién me curé en 1962, cuando conocí a Jaime Press, el

de Córdoba. Él me sanó inmediatamente. ¿Sabés qué pasa? No me gusta dormir en la cama, sino pensar. La mayoría de las ideas importantes se me ocurren en la cama, acostado con los ojos abiertos. Así que estoy pensando, se me ocurre algo, y paff, voy corriendo al piano a ver qué pasa. Además duermo mal, por etapas, dos o tres horas por noche. Me levanto mil veces para comer algo, fruta por ejemplo. No puedo vivir sin fruta; siempre tengo la heladera llena.

—¿Qué hacés con el resto del día cuando no trabajás?

—A la tarde generalmente escribo, o si no pienso o leo un poco. O voy al cine.

—¿Qué vas a ver al cine?

—El cine me gusta muchísimo. Películas de todo tipo, no sé, paso por épocas. En general, no me gusta el cine muy intelectual.

—¿No es un prejuicio establecer así los límites?

—No me gusta que me confundan con un intelectual, ese tipo de mito no lo aguanto. De todos modos, me gusta muchísimo Antonioni, y Visconti, Fellini y Elia Kazan. Pero, en general, soy evasivo al entrar al cine y reconozco que prefiero a James Bond o un buen western, por ejemplo. Los western son buenísimos, perfectos; son joyitas.

—En televisión, ¿no ves westerns?

—Sí, es lo que más veo; pero casi no miro televisión, eso ya no es evasión sino idiotez. A veces pasan cosas geniales, acepto, como cuando dieron ese tape de Frank Sinatra o cuando estuvieron Vini-

cius y Dorival, toda esa gente tan macanuda. Ah, me acuerdo de ellos, estuvimos tomando copas juntos hasta la madrugada, teníamos gran interés en conocernos. De lo poco que hay para ver en cine o televisión, elijo los westerns, me fascinan, me distraen, no me hacen pensar.

—¿En qué?

—Uh, es muy complicado, ni que estuviéramos en psicoanálisis.

—¿Te analizás?

—No. Fui un par de veces a los de Fontana y me fue mal, así que me rechiflé y no fui más. Total, ya tengo 47 años, aprendí a vivir conmigo, no me van a cambiar ahora; no tiene sentido.

—Leí en una publicación que lo único que te gusta leer eran pocket-books. ¿No es esa una pose?

—Es un invento. Yo hago lo que siento, no puedo traicionarme, no puedo entrar en poses. Así leí "Para vivir un gran amor", el libro de Vinicius, que me pareció encantador. Una época me la agarré con Miguel Hernández, porque poesía es lo que más me gusta leer. También Lorca, Vallejo, los clásicos de este siglo. Me encantan los poemas, lo demás cada vez me interesa menos, salvo biografías de músicos, que te diré que es lo que más he leído. Soy incapaz de leer una novela. Antes que la literatura, para mí está la pintura, será por eso. Me gusta Forte, Alonso, la primer época de Bruno Venier, algunas cosas de Raquel Forner, Lea Lublin antes que regresara...

—Pero estás marcando un criterio. En la música no hacés exactamente eso.

—Yo no tengo sensibilidad para captar las últimas manifestaciones, lo que se hace en el Di Tella por ejemplo, esa búsqueda me es ajena. Y sin embargo, ya ves, Le Parc me pareció estupendo.

—Pero todo se relaciona. Con ese criterio, John Cage, Edgar Varese...

—Y yo te digo que escucho a John Cage y no me pasa lo mismo que cuando escucho a Bartok. Y escucho a Edgar Varese y no siento lo que siento con Stravinsky o Hindemith. Conozco las cosas de Pierre Boulez, de Luigi Nono, de Dallapícola, pero me quedo con Bartok, Prokohieff, Hindemith. Me impactan los otros también, claro, es música y buena, pero depende del estado de uno y también de la propia sensibilidad. Por ejemplo, hay gente que lo único que quiere es que la elogien, y yo no. Lo único que yo quiero, con respecto a mi música, por ejemplo, es que se la respete. Por eso me molesta que digan que soy no sé qué cosa, y me molesta cuando dicen que soy un genio. Eso me jode. Yo no creo tener un valor tan grande. Hice lo que sentí y nada más.

° °

—No sé porqué se me ocurre que vos navegás entre dos aguas en cuanto a definiciones. Por ejemplo, hay gente que dice que vos no te jugás, que tu ideología es fácilmente captable en relación a la gente con la cual hacés tus cosas. Por el otro lado, a nivel popular, existe la idea de que sos un tipo de izquierda.

—Para todo el mundo he sido comunista siempre. Yo de comunista no tengo nada, aunque, a lo mejor, soy el más comunista de todos, porque los comunistas no hacen lo que he hecho yo. Cuando he tenido un conjunto ha sido siempre en cooperativa y nunca le robé un centavo a nadie. Siempre quise que mis músicos fueran felices, porque ese es el único modo de que toquen como deben. Yo conozco este tema, he estado en muchas orquestas, y cuando uno sabe que el director gana diez veces más que los músicos, nace un odio hacia ese director que se trasluce en lo que se hace con la música. Yo nunca quise eso; quise ser amigo de mis músicos, y muchas veces lo logré.

—Noemí Ulla, en su libro "Tango, rebelión y nostalgia", dice que el tango no participa en los problemas políticos, y cita a Mario Battistella, un letrista que siempre tuvo ese tipo de inquietudes, por ejemplo: "nuestra lucha / por el pan, que es cruel, suicida / y que a todos en la vida / nos concierne por igual". Me acuerdo también de un comentario de Osvaldo Pugliese que Noemí Ulla transcribe y que es más o menos así: "La verdadera renovación del tango como contenido, va a venir cuando haya un gobierno popular y democrático, cuando se inaugure en el país una era de progreso y desarrollo". ¿No exige el tango una definición?

—En música, en general, el problema político está minimizado, es menos abierto. Yo sé que toda la gente cree que soy comunista. Lo cierto es que yo no tengo nada contra los comunistas, pero tam-

poco tengo nada contra los oligarcas. Aunque sí, posiblemente estoy más a favor de los comunistas que de los oligarcas en lo profundo. Pero en realidad, mi política es mi música, mi lucha. Hace poco, en Rosario, en un debate entre padres de familia y músicos, uno de los que lo organizaba era comunista y trataba de exigirme una definición esquemática. Yo finalmente me cansé, y les dije: —"Ustedes, ¿son comunistas? ¿Qué han hecho? ¿Lucharon, acaso? Usted se va a recibir de médico. Bueno, a usted le ofrecen mil dólares para ir a trabajar a los Estados Unidos y le ofrecen cien dólares para ir a Cuba, donde los médicos son imprescindibles en este momento. Usted, ¿dónde va?". Yo sé que ese tipo se va a los Estados Unidos. Pero qué te digo, de cabeza se tira a los Estados Unidos, y después se justifica con un montón de palabras. Suele suceder eso con los militantes de izquierda. Y ya ves, yo no; yo iría a Cuba, le dije; como músico iría a Cuba, porque sé que allí hay un grupo de gente que me puede entender mejor que en los Estados Unidos. Pero así, la lucha la hago yo. Hace 25 años que vengo luchando por un ideal y no me vendo a nadie; he aprendido a hacerlo. Y eso que nunca me afilié a ningún partido, y nunca toqué para Eva y nunca toqué para Perón, ni para Frondizi, ni para Illia, ni para nadie. Yo no hago beneficencia; si quieren que toque, que me paguen.

—¿No es necesario aceptarse como integrante de una clase?

—Bueno, yo soy un perjudicado de la

sociedad, en el sentido que lucho y no tengo ayuda.

—¿No importa de dónde viene la ayuda? Pongamos un ejemplo: un día viene Onganía y te ofrece ayuda...

—Sí señor, un día viene un fulano, Onganía por ejemplo, y me dice: —'Piazzolla, escriba ahora "José de Buenos Aires" y la estrenamos en el teatro auspiciado por mi gobierno, y le damos diez millones de pesos para montarla". Yo voy y le digo: sí señor, y lo hago golpeando los tacos si es preciso. Esa es la manera de ayudar. No con palabras, sino con actos concretos.

—Claro, pero si uno acepta dinero del gobierno, de alguna manera empieza a adherir a ese gobierno. Salvo que uno haga traición.

—Si a mí viene a verme Onganía y me dice que el año que viene quiere montar una obra mía en el teatro San Martín, yo realmente no puedo pensar en los tipos que le tienen odio a Onganía, eso sería infantil. No puedo pensar tampoco que Onganía mató a veinte familias argentinas, porque no mató a nadie.

—Quizá sea una cuestión de medidas.

—Sí, porque con Perón no hubiera agarrado viaje. En esa época era distinto. Yo me sentía afectado por mis hijos, que estaban obligados a leer un libro que loaba a una mujer que nos perjudicó a todos, en especial a los artistas, en particular a mí. Porque había que bajar la cabeza o reventar. Ese gobierno sólo ayudaba a la gente que lo apoyaba. Y así fue cómo se paró Francisco Lomuto y tam-

bién Mariano Mores, que escribió "Taquito Militar" y se lo dedicó a Franklin Lucero. Yo esas cosas no las puedo hacer. Yo no dedico nada a nadie, y lo mismo te digo en todo sentido; no es una cuestión política. La política está aparte. Si a mí me dicen: "Piazzolla, ¿mañana quiere tocar en Rusia?", yo digo que sí, cómo no: mañana mismo salgo. Y lo mismo en Cuba o en donde sea. Eso sí, me dejan tocar lo que yo quiero y nos pagan como corresponde.

—Con ese criterio, por ejemplo Guevara...

—Lo que pasa es que nuestra sociedad se alimenta de mitos, como si fuera la mágica solución que pueda rescatar a la gente de su mediocridad. Yo preguntaría, por ejemplo, por qué el "Che" Guevara no vino a la Argentina a hacer lo que hizo en Cuba y en Bolivia. Lo que hizo él es lo mismo que si yo, tratando de aportar nuevas cosas al tango, me fuera a trabajar a Bolivia o a los Estados Unidos. He tenido y sigo teniendo propuestas para viajar a Europa, e incluso para afincarme en los Estados Unidos. Ganaría mucho más dinero, pero no sería libre. Y además quedaría allá lo que yo hiciera. El desarraigo impediría que sirviera para algo. En vez, en mi país, gano mucho menos dinero, me va mal, pero soy bastante libre. Es una cuestión de sangre.

Entonces terminaron las preguntas. Mientras recogía mis cosas, miré por la ventana las luces de la ciudad que habíamos elogiado un par de veces, y nos despedimos. Al llegar a la calle recordé una

frase de él: "Yo no pregunto que prejuicios tienen los que escuchan mi música; sólo pretendo que me escuchen y se liberen de ellos, que sean objetivos", y llegué a la conclusión de que ninguna imagen entera puede formarse si su música no la alimenta. Así que presentí que este libro solamente podría completarse si al terminar la última página, uno va hasta el combinado, pone un disco de Astor Piazzolla y lo escucha: en su música, él está más vivo que en ninguna otra parte; es Astor Piazzolla por entero.

Bibliografía consultada

ARLT, ROBERTO: "Aguafuertes porteñas". Editorial Losada.

FERRER, HORACIO A.: "El tango, su historia y evolución". Editorial La Siringa.

GARCÍA GIMÉNEZ, FRANCISCO: "El tango, historia de medio siglo". Editorial EUDEBA.

MASTRONARDI, CARLOS: "Formas de la realidad nacional". Editorial Ser.

ROSSLER, OSVALDO: "Buenos Aires dos por cuatro". Editorial Losada.

SÁBATO, ERNESTO: "Tango, discusión y clave". Editorial Losada.

ULLA, NOEMÍ: "Tango, rebelión y nostalgia". Editorial Jorge Alvarez.

AUTORES VARIOS: "El tango". Editorial Jorge Alvarez.

Indice

	Pág.
I.	9
II.	17
III.	25
IV.	35
V.	48
VI.	57
VII	71
VIII.	80
I. La música	95
II. El músico	116
Bibliografía consultada	139

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN ABRIL DE 1969, EN LOS
TALLERES GRÁFICOS ZLOTOPIORO HNOS., S. R. L.
SAN LUIS 3149, BUENOS AIRES

COLECCION TESTIMONIOS

Piazzolla pertenece a Buenos Aires. Es uno de sus mitos; es también Buenos Aires.

Para hablar de él hay que usar malas palabras. Las barreras del **me - gusta - no - me - gusta** no alcanzan para evaluarlo, no sólo por el valor de su aporte sino también porque inquietó un jugoso mercado ocupado en pervivir formas musicales anacrónicas.

Este es un libro vivo, un reportaje, una confesión y una historia, que es también la historia del tango y de Buenos Aires. Surgió de muchas horas de conversación, de muchos archivos revisados, de otros tantos libros y notas releídas.

CON PIAZZOLLA es el más vivo testimonio de un creador, su obra y su mundo.

PIAZZOLLA

alberto speratti